د. معجب العدواني

مرايا التأويل

قراءات في التراث السردي



د. معجب العدواني

مرايا التأويل قراءات في التراث السردي



لوحة الغلاف: ج. ساينز

د. معجب العدواني

مرايا التأويل

قراءات في التراث السردي

حرص هذا الكتاب على تقديم قراءات تأويلية لمجموع حكايات راوحت بين ثلاث مناطق رئيسة في التراث العربي، وتتمثل في: حكايات الأمثال العربية، إذ تناولنا حكايات أمثال لها حضورها الفاعل في ثقافتنا قديماً وحديثاً، ولتلك الأمثال حكايات تتبعها وتقود دلالاتها بصورة محدودة. أما المنطقة الثانية فهي حكايات لشعراء مختلفين عن القائمة المتوفرة لدينا، ويتجلى اختلافهم في السلوك الاجتماعي كما يتجلى لدى الشاعر الشنفرى، واختلاف في اللون كما يبرز لدى سحيم عبد بني الحسحاس، واختلاف في المبالغة في العاطفة كما يظهر لدى مجنون ليلى، إنهم شعراء لهم انفرادهم المتميز ويجمعهم جميعاً تطرفهم الشعري المغرق والمنتج لحكايات استحقت أن تكون مادة للتأويل. أما المنطقة الثالثة التي خضعت للتأويل النقدي المكثف فقد كانت الحكايات الشعبية.

تجلت أهمية هذا النوع من الحكايات في ملامح كثيرة منها: اشتمال هذه الحكايات على كثير من الرموز الإشارية الثرية التي تدفع بالنصوص في إطار تلقٍ مناسب، يتجاوز النصوص التابعة إلى سياقاتها الحكائية وانعكاس ذلك في التأثير على تلقّينا الأوّلي لها الذي سعينا جادين إلى الخروج من إطاره إلى إطارات أوسع وأشمل وربما كانت أكثر دقة.

ISBN 978-9953-68-438-3

9 789953 684383





النادي الأدبي بالرياض

المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء - بيروت

مرايا التأويل

قراءات في التراث السردي

مرايا التأويل
قراءات في التراث السدري
تأليف: معجب العدواني
الطبعة الأولى 2010

ISBN: 978-9953-68-438-3

الناشر:
النادي الأدبي بالرياض
المركز الثقافي العربي
بيروت ـ الدار البيضاء
هاتف: 352826 1 961+
+212 2 2303339
فاكس: 343701 1 961+
+212 2 2305726

د. معجب العدواني

مرايا التأويل
قراءات في التراث السردي

النادي الأدبي ــ الرياض
المركز الثقافي العربي

المحتويات

مقدمــة

الحكاية وسطوة المفاهيم النقدية

أدرك الشاعر العربي الفرق بين طريقة تلقيه للأشياء من حوله بقوله:

فــاتــنــي أن أرى الــديــار بــطــرفــي

فــلــعــلــي أعــي الــديــار بــســمــعــي

وإذا كان الشاعر قد توقف للمقارنة السابقة، فإنني أفضل أن نعي موروثنا بوعي مختلف، يتمثل في أنموذج مغاير للتلقي يتجاوز السمع إلى الكتابة، وذلك عبر ملامسة ما امتزجنا به وامتزج بنا، وتفاعل معنا وتفاعلنا معه، ونضمن بذلك أن لا يمضي موروثنا الحكائي ونحن معه إلى فناء دون استثماره وقراءته بما يلائمنا.

يضم هذا الكتاب قراءات تأويلية تناولت حكايات تراثية مختلفة، كان الفصل الأول منها حول حكايات الأمثال كجزاء سنمار وسبق السيف العذل وغيرهما، أما الفصل الثاني فقد اقتصر على تأويل حكايات اتصلت ببعض الشعراء كسحيم ومجنون ليلى والشنفرى، وأخيراً جاء الفصل الثالث ليتناول تأويل ومقاربات

لحكايات شعبية تتعدد طرق روايتها لكنها تفتح آفاقاً جديدة لتأويل الموروث الشعبي بأدوات جديدة.

ومع كوننا هنا في استهلال هذا الكتاب نتوسل التأويل بوصفه آلية للكشف عن حكايات موروثة، فإن ذلك سيقودنا إلى إشكال التأويل المتصل بالموروث الحكائي في إطار تراثنا بصورة عامة، هنا تبدو مشروعية السعي إلى الإبانة عن التأويلات الممكنة للنص الحكائي وتحقيق شعريته عبر اجتراح مفهوم نقدي حديث له آلياته المعروفة التي أثبتت فاعليتها في حقل النصوص الأدبية الأخرى، كما تركز على إشكالات التعامل النقدي مع النصوص الحكائية.

ويضم ذلك مستويين اثنين ربما يسهمان في صنع القراءة المرجوة: أحدهما يتصل بالأرضية النظرية التي تفترض ضرورة إعمال الربط بين المفاهيم النقدية الحديثة والنص الحكائي لاستجلاء ذلك النص والكشف عن أنساقه المخبوءة، وهي الأنساق الأكثر أهمية التي قد لا تبلغها القراءة النقدية المباشرة.

أما المستوى الثاني فهو المستوى الذي يتم عبره إجراء التأويل النقدي المعتمد على أدوات نقدية مستمدة من المناهج الحديثة في إطار من تفعيل الموروث لمقاربة حكاية مفترضة، ومن بين تلك المفاهيم النقدية المتصلة بآلية التأويل والداعمة له ـ على سبيل المثال ـ مفهوم التناصية Intertextuality وهو مفهوم تشعبت عنه مصطلحات لها إسهام في الكشف بطريقة علمية تهدف إلى تجاوز القراءات التقليدية للحكاية، والسماح للمتلقي بالتفاعل معها عبر إنتاج عدد من القراءات التي تمكن من إثراء النص في

إطار اعتماد النص ومتلقيه على هدم وإعادة بناء النصوص السابقة والمعاصرة. وتسهم هذه الآلية في إنتاج المعنى بحرية دلالية أكثر، كما يمنح التأويل النقدي للحكاية الإحساس بإعادة إنتاج المعنى الذي لا يفترض خلوه من أصالته في الحاضر، إن المسافة الزمنية التي تفصلنا عن الماضي ليست فاصلاً ميتاً بل هي تحويل إبداعي للمعنى، وهو ما أطلق عليه (بول ريكور) التراثية حين يرى أن الماضي يضعنا موضع سؤال، قبل أن نضعه نحن موضع سؤال. وفي هذا الصراع وإثارة الأسئلة لمحاولة التعرف على المعنى، يتناوب النص والقارئ بين الألفة والغرابة. وتحمل الحكاية من الرموز الإشارية ما يمكن أن يستوعب حركة الفرد والمجتمع، أو لنقل حركة الفرد في إطار الحركة الدينامية للمجتمع، ومع الإيمان بمثل هذه المقولات التي تؤكد على أن كل شئ مشار إليه في الحكاية فلا بد أن يمتلك المشار إليه وظيفة تعبيرية فيها، كما لا بد له أن يجسد الصورة النهائية واللانهائية لدلالاتها، مع ضرورة الاحتراس من أن الاقتصاد في التعبير هو أبرز سمة من سمات الحكاية؛ وأن هذه الأمور قد تؤدي، إن لم يتم التعامل معها بدقة، إلى إغلاق الدلالات النصية وفاعليتها.

وتبدو أهمية هذا المطلب نابعة أولاً من أهمية الحكاية نفسها إذ يتوضع دورها الفاعل في الإفصاح عن مكونات لاواعية في حياة الشعوب، كما أن لها وجهها المتلألئ الذي يغري وسيظل مغرياً للمتلقي ببناء محاولات جادة تسعى إلى استنطاقها وإلقاء الضوء عليها، حين يؤدي ذلك إلى الكشف عن مستوياتها الدلالية

العميقة التي توشك أن تكون مخبوءة في ثنايا الحكي، فتبدو الحكاية كنزاً لا يرمي الوصول إليه إلا القليل.

ولما كان الموضوع يتصل بأهمية التناول النقدي الحديث للحكاية بصورة عامة، فلا بأس أن نعرج على بعض المشكلات التي يمكن أن تظهر حين تداخل النص والقراءة وهي ناتجة عن تفعيل هذه المفاهيم في فضاء الحكاية: منها ما يتمثل في ذلك التحويل الآلي من الصورة الشفاهية المجازية في الموروث إلى دائرة المكتوب، لأن النص الحكائي شكل لغوي لشكل آخر سابق عليه، وهو النص الذي يحقق في عمليته هذه تداخل النصوص وتشابكها، وترجع أهمية النص المدون أنه يفسح المجال للمقارنة بينه وبين النصوص الشفاهية الأخرى من جانب، والنصوص المدونة من الجانب الآخر.

إن أغلب الحكايات التي استجابت لغاية التدوين أو القراءة النقدية قد أثبتت تغييراً يتضح جلياً في عتباتها الأولى، كالعناوين أو البعد عن المقدمات المتداولة، ويبرز هذا الإشكال وهو يتصل بالنص نفسه عند محاولة الإعداد البدئية للقراءة النقدية الحديثة.

أما الإشكال الثاني فهو ينتمي إلى أزمة السياق، فالقراءة التأويلية لحكاية واحدة واجتثاثها من سياقها الضارب في العتاقة الذي نمت فيه، لن يساعدنا على التمكن من سبر الأنساق المحيطة بالحكاية نفسها، إن نقل الحكاية من سياق إلى آخر ومن دائرة إلى أخرى سيلحق بها بعض التدمير حين يبدأ التأثير على نوياتها النصية المتداولة في قانونها الأولي، وذلك في ضوء غياب

الأرضية الصالحة للنقل أو الرواية، أو لنقل غياب الأرضية المتصلة بالسياقات الثقافية والاجتماعية وغير ذلك.

ويزيد غياب تلك السياقات بمرور النص بلحظتي انتهاك متتاليتين تتصل الأولى بلحظة التدوين الأولية، وتتصل الثانية بلحظة التلقي النقدي الكتابي المرتبط أصلاً بإعادة تدوين جديدة وخلق آفاق أخرى للحكاية.

أما الإشكال الثالث فيتصل بالجنس الأدبي المتداخل بقوة مع أجناس أخرى تقترب منه ويصعب تمييزها عنه، كما يصعب وضع حدود له، وهذا الأمر الذي لا تدينه القراءة التناصية يفترض من القراءة نفسها أن تكون واعية بتلك الحدود.

الإشكال الرابع يتمثل في ندرة التجريب الذي تخضع له الحكايات لا بوصفها بعيدة عن الأدب ولكن بوصفها منطقة معزولة، يتوجس كثير من النقاد الولوج إلى عوالمها حين ينظر إليها على أنها نصوص في هوامش الثقافة أو على أنها نصوص من الدرجة الثانية. إن هذه النظرة التي يمكن تبئيرها في رؤى بعض النقاد قد وجدت لها ما يبررها أحيانا في ظل ندرة التجريب الذي أشرنا إليه، إلى جانب ضعف بعض التجارب النقدية التي قد يكون لها آثار سلبية على النص الحكائي.

الفصل الأول

الأمثال: الحكاية والتأويل

سبق السيف العذل

كنت أجد في صغري صعوبة تتصل بقراءة وفهم المثل العربي الضارب في جذور الموروث السردي العربي (سبق السيف العذل)، لذا كانت قراءاتي المتكررة للمثل قراءة لم تخل من أخطاء تقع في النحو وفهم الدلالات المباشرة له، وربما عاد ذلك إلى أسباب ثلاثة: الأول منها يعود إلى كون كلمة العذل لم تكن لتجد رواجاً في قاموسي اللغوي الشخصي، إذ لم أتبينها إلا بعد دخولي إلى المرحلة الثانوية، واكتشاف هذه المفردة بوصفها مرتكزاً مهماً لدى العشاق وأشعارهم قديماً وحديثاً. أما السبب الثاني الذي أفضى إلى عدم الإلمام بالخلفية التي ينطلق منها المثل هو كونه يتصل ويصلنا دائماً بالآلة (السيف)، وفعل الآلة (الضرب) فيجمع المثل والسيف. ومع أن دروس اللغة العربية كانت في ذلك الحين تشير إلى الحالة أو الحالات التي يضرب فيها هذا المثل، حيث يضرب لمن يلوم على فعل شيء بعد وقوعه وفوات أمره، أو يضرب في الأمر الذي لا يقدر أحد على رده. وكنت أستغرب ورود مفردة الضرب حينما نشير إلى المثل، وكأن هذا الضرب يحول المثل إلى سلاح ناري أو آلة تحدث

فرقعة لفظية؛ مثلها مثل العذل الذي يعد هو الآخر فرقعة لفظية لا تلبث أن تتلاشى إذا لم تكن مدعمة بآلة السيف. وهناك سبب ثالث يبدو أقل تأثيراً، وهو ندرة استخدام مثل هذا المثل حالياً، ولعل هذا الاستخدام القليل ناتج من ندرة استخدام السيوف التي تحولت إلى أدوات للزينة فحسب، ولن ننسى ندرة أو كثرة اللوم من الأعداء والأصدقاء.

ونظراً لأن الأمثال ـ في هيكلها الأولي وتصورها البدئي ـ تنبني على حكايات تتصل بحكايات تقوم عليها، أو لعل الحكايات تبنى على المثل، فتأتي موافقة له، لذا فإن الحكاية المتصلة بالمثل تبدو غالباً أمراً غاية في الطرافة للمتلقي في أغلب المرويات، ولاسيما ذلك المتلقي الذي يتوسل دائماً إلى قراءات متنوعة تحفها المتعة وتحيط بها.

إن الحكاية بناء محكم يفضي بنا إلى عالم نصي عبر نافذته التي تتناهى في الصغر، هذه النافذة أعني نافذة المثل العربي الذي يتجسد في تكوينه المادي الضئيل إذ لا يتجاوز كلمتين أو ثلاثاً، وعبر هذه النافذة الصغيرة تصبح الإطلالة المتجاوزة من المتناهي في الصغر إلى عالم الحكايات متعة نصية نسيجها الأولي تلك المفردات القليلة التي نعبر بها إلى هذه العوالم وكأنها سلاحنا النصي الوحيد الذي نحمله معنا أثناء هذه الرحلة.

وربما كان من سوء الطالع أن يكون سلاحي الذي استخدمه في محاولة الولوج إلى عوالم هذا النص الحكائي سلاح يتمثل في محاولتي التأويلية لمثل عجزت عن التعامل معه في مرحلة

مبكرة، وأسعى إلى محاولة الكشف عن عوالمه والبحث في آفاقه حالياً. ويقابل ذلك حسن الطالع الذي يضم فيه هذا المثل الآلة العربية الأولى في ميدان الحرب والسلاح المرافق للعربي منذ القدم.

وبين هذا وذاك فإنني أطمع أن تكون قراءتي الجديدة لهذه الحكاية قراءة نابعة من التطلع إلى إنتاج قراءة غير مبالية بذلك الأثر السلبي الأولي المبكر، ولا متأثرة بذاك التميز الإيجابي للمثل في احتوائه على مفردة (سيف) بما يتبعها من مكونات دلالية ثرة أولاً، كما لا تتأثر بذلك الوجود المكثف للمثل في سياق سردي متعدد ثانياً.

لذا فقد يكون الحوار البدئي للقارئ حول هذه الإشارات أن يقول لي (سبق السيف العذل) فقد كشفت عن تجربة مغلفة بعماء مبكر مع المثل قراءة وتأويلاً.

وأعود فأكتب: سأحاول هنا أن أتجاوز المثل وما ضرب له، لأستمر في هذه المحاولة، وأضيف: إن هذا العماء القديم وتلك التجربة العتيقة هما العنوان الذي آمل أن أكشف عبرهما جوانب مثل يكرس لصراع التجربة وإنتاج ضدها.

أصالة الحكاية

سبق السيف العذل مثل عربي عتيق يحمل الأصالة كما تحمله عربة موروثنا الحكائي العربي في حكايته التي سنعرض لها بعد أن نتعرف على من ألمحت أبيات الشعر إلى فعله؛ ومن أشارت كتب الأمثال إليه بوصفه مصدراً لهذا المثل «قاله ضبة بن أد لما

لامه الناس على قتله قاتل ابنه في الحرم وقد مر تمام القصة فيما تقدم عند قوله إن الحديث ذو شجون»[1]. جاء اللوم هنا لوجود فعل يمارس انتهاكاً غريباً، هذا الفعل المحرم هو القتل الذي قام به ضبة في الأشهر الحرم.

في المروية السابقة نلحظ مبكراً عدم إنكار فعل القتل في حد ذاته، مبرراً ذلك بمبررين اثنين:

- قتل الابن وطلب القصاص.
- صياغة المثل بوصفه إجابة شافية.

ولكن هذه المروية تظل مكرسة للوم وقع على فعل القتل في زمن محدد، هذا الزمن الديني المحرم تنتهكه اللغة كانتهاك السيف للأشهر الحرم.

يتواطأ السيف واللسان في عملية انتهاك الأشهر الحرم، ومع أن اللسان يظهر عاجزاً أمام فعل السيف من قبل هؤلاء اللائمين إلا أن اللسان هو المبرر الأخير والمتمم لعملية القتل. ويستمر هذا التواطؤ مع السيف في هذا الأمر. فتحفظ الثقافة المثل بوصفه حكمة تبريرية نطقت بها شخصية سردية، وبوصفه منقذاً أساساً للحل، كانت هذه المروية التي تبرر فعل السيف وتثبته.

إلى جانب ذلك نلحظ هنا إحالة التعريف بصاحب المثل إلى مثل آخر لنتبين حكايته المطولة التي تستدعي ذكرها دون نقص «إن أخاك من آساك، يقال آسيت فلانا بمالي أو غيره إذا جعلته

(1) أبو الفضل النيسابوري، مجمع الأمثال، بيروت: دار المعرفة، 1986م، ج 1، ص 328.

أسوة لك. . . ومعنى المثل إن أخاك حقيقة من قدمك وآثرك على نفسه يضرب في الحث على مراعاة الإخوان وأول من قال ذلك خزيم بن نوفل الهمداني وذلك أن النعمان بن ثواب العبدي كان له بنون ثلاثة سعد وسعيد وساعدة وكان أبوهم ذا شرف وحكمة وكان يوصي بنيه ويحملهم على أدبه أما ابنه سعد فكان شجاعاً بطلاً من شياطين العرب لا يقام لسبيله ولم تفته طلبته قط ولم يفر عن قرن وأما سعيد فكان يشبه أباه في شرفه وسؤدده. وأما ساعدة فكان صاحب شراب وندامى وإخوان. . . فقال خزيم: سبق السيف العذل فذهبت مثلاً»[2].

السيف آلة السلاح العربية القديمة التي كانت علامة على الغلبة وحسم الأمر، فلا يوجد رجل عربي ـ على الأقل في ذلك الحين ـ لا يكون السيف قرينه، ومن هنا كان السيف قرين العربي، ولذا فإن دوره لابد أن يكون فاعلاً ومؤثراً في الحرب أو السلم.

يتوازى السيف بوصفه آلة ملازمة للعربي مع آلة اللغة اللسان التي يحملها الإنسان، ويتوازى حينئذ دور السيف مع اللسان بل ويفوقه أحيانا. . المعركة لها تأثير مباشر والقصيدة لها تأثيراتها البطيئة والسريعة، فصاحة العربي أخطر أداة لديه ولهذا جاء القرآن متحدياً العرب على أن يأتوا بسورة مثله.

اللسان والسيف لهما الفاعلية نفسها والتأثيرات القوية والكبيرة في حياة العربي، إن المثل العربي عند إطلاقه يضرب به في كذا كما

(2) م. ن، ج 1، ص 73.

السيف يضرب به في القتال، ولعل ذلك ما دعا الفرزدق إلى أن يقول:

وكـان تـمـيـم لـي إذا مـا دعـوتـه
أجاب كنصل السيف سُل من الغمد

ويستمر هذا التداخل الكبير حين يتداخل اللسان والسيف في فعلهما فيلام الشافعي حين يوجه موعظة إلى الرشيد فيبكي الرشيد ويعلو نحيبه، فيقال للشافعي: اغمد لسانك يا شافعي عن أمير المؤمنين فإنه أمضى من سيفك[3].

ويدرك حسان بن ثابت هذة الملازمة فيؤكدها مفتخراً بنفسه وقومه:

بـلـى لـي الـلـسـان والـسـيـف وقـو
م لـم يـضـامـوا كـلـبـدة الأسـد

ويتقاطع حدان قاطعان: حد السيف، وحد اللسان في ذلك البيت الشعري لإسماعيل بن يسار:

أصلـي كـريـم ومـجـدي لا يـقـاس بـه
ولـي لـسـان كـحـد الـسـيـف مـسـمـوم

- وسيتواصل هذا التقاطع الثقافي حين تزخر كتب المعاجم العربية بتلك العلاقات الرائجة بين اللسان والسيف فيتحول السيف إلى موصوف تتصل به علاقات صوتية صرفة (صمت، نطق، خرس)، ليبقى للسيف صمته ونطقه، ولذا أطلق على بعض السيوف العربية المشهورة:

(3) أبونعيم الأصفهاني، حلية الأولياء، بيروت، دار الكتاب العربي، 1995م، ج 9، ص 91.

- المصمت سيف مشهور لشيبان النهدي
- الأخيرس سيف الحارث بن هشام
- المعجوم سيف بشر بن المعلى

وفي الجانب الآخر هناك سيوف تطلق عليها أسماء مثل: ولول سيف عتاب بن أسيد، ولسان الكلب سيف تبع.

العذل كلام في اللوم، يشترط فيه توفر مرسل ومستقبل حاضرين، وهو منتج سريع من منتجات الأداة (اللسان)، حين يغدو اللسان أداة كالسيف فالقاعدة أن تسبق الأداة الأداة الأخرى نحو: سبق اللسان السيف، ويخالف القاعدة أن تسبق الأداة المنتج السريع لتلك الأداة الأخرى في التركيب التالي: سبق السيف العذل.

كثيراً ما نلام بلا سبب، ونستغرب أكثر ما يقع من لوم علينا ونستنكره، وما يخلفه ذلك اللوم من نتائج لكن العذل حين يسبق السيف فإنه يوقفه، بأن يضع فعل السيف موضع (إيقاف التنفيذ).

يتحول العذل هنا إلى حد لسيف مجازي آخر يقابل السيف الحقيقي، هي معركة لا بد من غلبة لأحدهما، يتفوق السيف الحقيقي في مروية أو لنقل: في معركة (ضبة بن وأد) و(خزيم بن نوفل)، لكن اللسان يحقق نصراً في مروية، أو لنقل في معركة يصفها الجاحظ أي أن العرب متفقون على أن الكلام له تأثير على آلة الحرب (السيف) وبما أن هذا هو العقد القائم بينهم فقد كانت الحرب تقع بفعل التحريض، وهو فعل لساني يقابل اللوم، إذاً السيف أداة تابعة للسان تحريضاً أو لوماً.

من المجدي أن نعود إلى المروية الأخرى التي ينقلها الجاحظ، والتي جرى فيها المثل في العصر الوسيط، إذ استمرت آليته العملية متحققة بلا توقف، ولكنها أنتجت في صورة أولية سائدة وفي صورة تالية مختلفة، وهذا يؤكد على تعدد الدلالة وتحولها، بل إن ذلك يعني انفصالاً يتحقق بين المرويتين من لحظة إلى أخرى.

هذه المروية التالية تؤكد تحولات الرواية؛ فلوم الخليفة (العذل) الذي يتمثل في (فعلت وصنعت) يسبقه سيف الرجل الذي ينتمي إلى الجزيرة الفراتية، ويسبقه أيضاً إحضار للسيف والنطع (سيف المعتصم) إذ يحدث القتل بوجود هاتين الأداتين.

«وحدث الجاحظ أن المعتصم غضب على رجل من أهل الجزيرة الفراتية، وأحضر السيف والنطع فقال له المعتصم: فعلت وصنعت وأمر بضرب عنقه، فقال له ابن أبي دواد: يا أمير المؤمنين، سبق السيف العذل، فتأن في أمره فإنه مظلوم. قال: فسكن قليلا. قال ابن أبي دواد: وغمرني البول فلم أقدر على حبسه، وعلمت أني إن قمت، قتل الرجل، فجعلت ثيابي تحتي وبلت فيها، حتى خلصت الرجل. قال: فلما قمت نظر، المعتصم إلى ثيابي رطبة. فقال: يا أبا عبد الله كان تحتك ماء. فقلت: لا يا أمير المؤمنين، ولكنه كان كذا وكذا فضحك المعتصم، ودعا لي، وقال: أحسنت بارك الله عليك، وخلع عليه، وأمر له بمائة ألف درهم»[4].

---

(4) ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، بيروت: دار الثقافة، 1986م، ج 1، ص 83.

تنتقل آلية التبرير التي يؤديها المثل العربي في صيغته الأولية المباشرة التي تتحقق في مروية المثل العربي إلى آلية اعتذار حين يطلق ذلك الاعتذار مقروناً بالخوف، ومن طرف لا علاقة له بسيف أو لوم، هو طرف وسيط يتوسل السارد عبره أن يجري تهميشاً في المروية السابقة لموقع المثل، إنه سعي إلى أن يجري تغييراً بسيطاً على بنية المثل. ولعل السؤال هو: كيف يجري هذا التغيير المرتقب على صيغة المثل؟

لو قام الوسيط من مكانه لقتل الرجل هذا ما يذكره أحمد بن أبي داود، إن كلام الوسيط هو الذي يشكل صيغة الحكاية، وهو ما يشي بإمكانية التغيير الذي انطلق من موقع السارد، ومن سياقات المثل الأخرى.

يمكن القول: إن هذا التغيير لا يتجاوز حركة بسيطة أو حركتين تظهر على بنيته، حيث يتحول الفاعل (السيف) إلى مفعول به، ويصبح المفعول به (العذل) فاعلاً للفعل سبق، ومع أن هذا التحريف والانزياح البسيط في بنية المثل التركيبية، قد يولد انزياحاً أكبر في دلالة المثل ومن ثم في بنيته السردية، حيث يجد المتلقي المثل منزاحاً عن موضعه اللائق إلى موضع مهمش، إذ يشعر المتلقي بوضع إضافي للمثل كونه يتجاوز التبرير إلى الاعتذار، فاللوم من الخليفة هو ما يتحقق وما يحدث أثراً أكبر من أثر السيف.

يصبح اللوم مرفوعاً هنا، ولكن المثل يرد للتأسيس لوظيفة التذكير بذلك المسرد الحكائي والتاريخي للمثل وكأن اللوم يقع في ثنايا تلك الوظيفة، إن ورود المثل بهذه الصفة المهمشة التي

نتلقاها في مرحلتها الأولية يحولنا إلى حكاية مسترجعة لها أثرها الكبير على المتلقي الأول للمثل في الحكاية (الخليفة).

إذا كان انعكاس المثل على الثقافة حكايات ومرويات متعددة قد حدث سرداً، في إطار متنوع من الانزياحات التركيبية والدلالية المختلفة، فإنه يرد تأليفاً في كتب المرحلة ذاتها التي فتحت باباً آخر وسياقاً مختلفاً للمثل.

الجاحظ ذلك الكاتب الموسوعي الذي انصدعت منه ثقافات المركز والهامش يورد باباً في كتابه (البيان والتبيين) يطلق عليه (باب ما ذكروا فيه أن أثر السيف يمحو أثر الكلام)، وفي هذا الباب يقيم الجاحظ توازنه المنطقي منذ العنوان المقترح، حين يورد المثل فإنه يسعى إلى أن يورده بصورة عفوية خالية من سلطة المثل وتحولاته، مع أن الجاحظ يحرص على أن يورد المثل السابق تالياً للشعر في هذا الفصل، وكأن في ذلك إشارة إلى بدئية الشعر وتحقيق لتراتبية أرادها المؤلف.

إن الجاحظ كعادته يقيم سرداً متواصلاً يراوح فيه بين مواقف متباينة، ويأتي هذا التباين متوازياً مع اختلاف المرويات التي يوردها في كتابه مع دلالة المثل الأولية، ويسهم هذا الاختلاف المفترض إلى قبول المروية المختلفة التي قرأناها من الأغاني سابقاً.

يستهل الجاحظ بابه الموسوم (ما ذكروا فيه أن أثر السيف يمحو أثر الكلام) بقول جرير:

يكلفني رد العواقب بعدما

سبقن كسبق السيف ما قال عاذله

ويقول الكميت:

خذوا العقل إن أعطاكم العقل قومكم
وكونوا كمن سيم الهوان فأربعا

ولا تكثروا فيه الضجاج فإنه
محا السيف ما قال ابن داره أجمعا

ونلحظ هنا انسياق شعر جرير هنا وراء بنية المثل، ولكنه انسياق يتحقق شعرياً في إطار صورة تختلف تركيباً وتتفق دلالة.

ولعل المثل يأتي في صورة صيغة سردية متحولة عن أحد الأبيات السابقة كما في شعر الكميت، ويلحظ ذلك في اختلافات الصيغ التي تطل علينا عبر الأبيات.

فالسيف أو الصمصامة سبقت القول والزجر والعذل لدى رؤبة كما سبقت لدى الكميت وجرير. ولعل الجاحظ لم يورد لرؤبة الذي صاغ رجزاً هذا البيت الشعري المتحول من المثل السابق في قالب جديد ومختلف:

والصادق السابق يوم المعل
كسبق الصمصامة زجر المهل

وقول آخر في الإتيان المباشر بالمثل:

إنني أرهب أن تصلى بمن
عنده قد سبق السيف العذل

ما سبق من عرض يؤكد على أن هذا المثل وإن اقتضت دلالاته الأولية أن يعقم السيف لغة اللسان فإنه قد أسهم في إيجاد تربة ولادة خصبة لمجموعة: أمثال/ مرويات.

ومن هذه المرويات ولدت حكاية لمثل آخر (أسعد أم سعيد) «وهما ابنا ضبة بن أد خرجا في طلب إبل لهما فرجع سعد ولم يرجع سعيد فكان ضبة إذا رأى شخصا مقبلاً قال ذلك أي ابي ابتي هو سعد الموجود أم سعيد المفقود، يضرب فى النجح والخيبة والخير والشر، ثم إنه في بعض أسفاره أتى على مكان ومعه الحارث بن كعب في الشهر الحرام. فقال له الحارث: قتلت هاهنا فتى من هيئته كذا وكذا وأخذت منه هذا السيف، فتناوله ضبة فعرفه، فقال: إن الحديث ذو شجون، ثم ضربه به فعذل، فقال: سبق السيف العذل»[5].

تقوم المروية بفعل تزدوج فيه النهايات: إذ تتوضع من مفقود (سعد وسعيد) إلى موجود (سعد) ومن ثم إلى مفقود هو (سعيد) وأخيراً إلى موجود مفقود في آن (الحارث بن كعب).

ومن مثل يؤكد على أهمية ودور اللسان في الكشف (الحديث ذو شجون) إلى آخر يؤكد على دور السيف الفعلي (سبق السيف العذل)، إلا أن هذا التنقل من وضع إلى آخر قد أضفى ثيمة الإنتاج على المثل، فمثلما أنتجت حكايته حكايات ومرويات تتداخل وتتباعد، وأمثالاً تتأبى على التصنيف فإن هذه الحكاية أنتجت جناسات في الأسماء والأفعال مثل سعد وسعيد، إلى جانب جناس اللغة. ولد هذا المثل عبر حكايته ما يمكن تسميته (الأشباه المختلفين)، وهو توالد يتنامى في داخله في إطار

---

(5) الزمخشري، المستقصى في أمثال العرب، بيروت: دار الكتب العلمية، 1977م، ج 1، ص ص 168 ـ 169.

الشخصيات أولاً فهم إخوة مختلفون، وما يجري على ألسنة أولئك جناس تنامى ليتحول بالدلالة إلى اختلاف.

إن هذا التوالد الداخلي في إطار حكاية المثل قد انعكس على علاقة المثل العربي (سبق السيف العذل) التناصية بغيره من النصوص العربية الأخرى.

السيف أداة تابعة للسان تحريضاً أو لوماً. . . ألا يمكن التأمل إلى مواصلة هذا المثل العربي ـ كغيره من الأمثال ـ تفكيك هذا القول ليقر المخالف وينقض السائد، إذ يقرر الحالة المخالفة.

هل نلحظ كيف يمعن المروي في إلغاء علاقات الأخوة الثلاثة القائمة عبر نافذة المثل؟ وذلك حين تسقط المروية الأولى علاقات الأخوة؛ ومن ثم تقيم علاقات السيف وتفعيل تلك العلاقات في الحدث.

إن السيف لا يكفي للقتل، ولكن تحتاج المروية إلى مزيد من تبرير القتل وتكريسه، كما ورد في المروية الأولى، وإلى مزيد من الاعتذار، ويتم هذا التكريس لآليتين مختلفتين:

آلية التبرير للقتل وآلية الاعتذار للقاتل لتتحققا في إطار هامشين مهمين كان لا بد من وجودهما لتفعيل دور السيف واللسان وهذان الهامشان هما الكبش أولاً والعبد ثانياً. . . كلاهما يموت: يموت الأول في جزئية من الحكاية، ويموت الثاني في الجزء النهائي منها بالأداة نفسها.

ويؤكد المثل نفسه على أنه يؤدي إلى الموت ولو لم يكن السيف أداته كما يروي أبو الفرج الأصفهاني «لما قتل مصعب بن

الزبير اجتمع ابن الزبير وعبيد الله بن زياد بن ظبيان في مجلس، فعرف ابن الزبير خبره، وكان عبيد الله هو الذي قتل مصعب بن الزبير فاستقبله بوجهه وقال له:

أبا مطر شلت يمين تفرعت
بسيفك رأس ابن الحواري مصعب

فقال له ابن ظبيان: فكيف النجاة من ذلك. قال لا نجاة هيهات، سبق السيف العذل. قال فكان ابن ظبيان بعد قتله مصعبا لا ينتفع بنفسه في نوم ولا يقظة كان يهول عليه في منامه فلا ينام حتى كل جسمه ونهك فلم يزل كذلك حتى مات»[6].

(6) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر، 1986م، ج14، ص228.

جزاء سنمّار
كسوف الحكاية

كثيراً ما ترتهن الأمثال العربية إلى حكاية تستمد منها جذوة الفعل الحكائي، وتستلهمها حين توظفها بوصفها مرجعية تستند إليها.والمثل العربي (جزاء سنمار) أكثر الأمثال التي ارتكنت إلى الحكي منطلقاً، لكنها اختلفت معه دلالياً.

تفترض هذه القراءة لحكاية هذا المثل تجاوز الدلالة الشائعة لهذا المثل، وهي الدلالة السائدة التي كرستها الثقافة لدى متلقي هذا المثل بوصفه مجازاة الإحسان بالإساءة، ومقابلة عمل الخير بالشر. وقد نتج عن ذلك صورتان: صورة أولى مؤطرة بالبراءة وطيبة القلب، وهي صورة البناء سنمار، أما الصورة الأخرى فهي صورة مختلفة يظهر فيها النعمان مكشراً عن أنيابه ويحمل معالم الشر والإساءة.

من جانب آخر ترمي هذه القراءة إلى إجراء محاولة تأويلية لهذه الحكاية[1] كتأسيس لتجاوز ما شاع من دلالات

(1) للناقد سعيد الغانمي تأويل متميز لحكاية المثل جزاء سنمار وهو بعنوان (حجر سنمار الحكاية اللانهائية) ضمن كتابه: الكنز والتأويل، الصادر عن المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م.

ومحاولة الغوص في أعماق الحكاية ورمزيتها.

لقد أفاضت المصادر الأدبية والتاريخية في وضع حكاية سنمار والنعمان في سياق المثل المكون من كلمتين فحسب (جزاء سنمار)، وأجادت تلك المصادر أيضاً في نسج حبكة ملائمة ومؤثرة على أولئك المتلقين بتفعيلها لتلك الدلالة، ومن ثم كان بناء الحكاية.

لنا أن ننطلق من العام إلى الخاص، فالحكاية السنمارية لا يمكن عدها حكاية واحدة كغيرها من الحكايات المتصلة بالأمثال، على الأقل في هذه المداخلة، ولكننا سنفترضها ثلاث حكايات متداخلة تتواصل وتتفكك، وبقليل من التأويل الممكن أجرينا هذه التقسيمات الحكائية الثلاثة، وهي التقسيمات التي سنتمكن عبرها من الولوج إلى عوالمها ومكوناتها الداخلية.

الحكاية الأولى: هي الحكاية المباشرة التي اعتمدت عليها كل الحكايات، وهي التي تبدأ باحتياج سابور ملك فارس إلى أرض نقية الهواء ليقيم فيها ابنه الصغير (مؤقتاً)، فوجدها لدى النعمان بن امرئ القيس، فأمر ببناء قصر الخورنق هناك، وقام سنمار الرومي بتشييد القصر في ستين عاماً أو عشرين «الخورنق قصر بناه النعمان الأكبر لسابور ليكون ولده فيه عنده، وبناه رجل يقال له سنمار في عشرين، ولم ير أعجب منه فخشي النعمان أن يبني لغيره مثله فألقاه من أعلاه فقتله»[2].

(2) ابن كثير، البداية والنهاية، بيروت: مكتبة المعارف، 1990م، ج 2، ص193.

هذه حكاية تعد تمهيدية ومؤسسة تنساب من خلالها الأحداث ولا يعكر صفوها سوى حدث يتمثل في فترة البناء التي تكاد تساوي المعدل العمري للإنسان. الحكاية الثانية هي حكاية المثل التي كرست لها الثقافة ومن ثم كرست لدلالتها المباشرة فاستبعدت أي ذنب أو خطأ لسنمار لتكرس للدلالة الأولى، وعدت القصر بناء لا مثيل له ولا سيما في الإحكام والإتقان. أما الحكاية الثالثة فهي البنية التي تضمنتها قصائد الشعراء، وهي التي تكرس للحكاية الثانية، وتسعى إلى تفسيرها عبر بناءات حكائية منوعة، إنها الحكاية التي ترد في قالب شعري.

وأخيراً تتبلور الحكاية المنتجة وهي حكاية تحمل من الرموز الفلكية ما يسمح لنا بتسميتها الحكاية الفلكية.

تتداخل في هذه الحكاية التمهيدية عناصر ثلاثة، وهي تستمد وجودها عبر تلك العناصر، أو لنقل الذوات الفاعلة فيها، وهذه العناصر هي الملك النعمان، والبناء سنمار،وسابور حاكم فارس. وتتفق كافة العناصر الثلاثة في التأسيس لدائرة فلكية ومن ثم الحكاية المنتجة، التي يمكن وصفها بأنها حاملة لمكوناته، وافترضت بنا الوقوف على العلاقات التي تقوم بينها بوصفها مكرسة لذلك التوجه.

ومن جانب آخر تتفق تلك العناصر في اعتماد كل عنصر على الآخر، فلا يقوم أحدها إلا بالآخر، حينما لا يجد ولد (سابور) الفارسي الأرض التي بها الهواء الطيب إلا لدى النعمان، ولا يستطيع النعمان تشييد قصره إلا ببناء رومي، ولا يستطيع

سنمار إكمال ما بناه إلا بتوفير الوضع الملائم له.

ولا يتنافى ذلك التعاون الذي تقترحه الحكاية مع التميز لكل عنصر وتفرده على ما حوله من جنسه بوصفه أداة قوة تجسد النجاح، وربما تمتلكه، فالنعمان متميز بين الملوك ولكنه محتاج إلى سنمار، فيما يتميز سنمار على غيره من البنائين... أما القصر فيظل شاهداً على فرادة البناء وتميزه، لكن ذلك التميز يؤصل لهفوة أو نقص في تلك العناصر الثلاثة منفردة أو مجتمعة، وهي هفوة أدت إلى نشوء الحكاية، حكاية المثل تحديداً، التي لولا تلك الهفوة لما نسجت أصلاً، الهفوة هي سبب اختلال العلاقة بين العناصر الثلاثة، وهي العامل الرئيس في بنائها، إن الكمال الذي بنيت عليه كافة العناصر هو النقص، أو لنقل: إنه الكمال الناقص.

قامت الحكاية على تلك الهفوة التي تمثلت بآجرة في القصر وضعها سنمار، ولو عرف مكانها أحد غيره لسقط القصر، والهفوة عند النعمان هي بلوغه قناعة بأن هذا النعيم المتمثل في قصر الخورنق لن يدوم، ففر هارباً وتاركاً ملكه إلى الأبد.

أما الهفوة في سنمار فهي هفوة تشي بها شكلية اللفظ أولاً (سنمار) لفظ خرج عن العربية كونه الاسم الرومي كما تشير بعض المصادر، ولو افترضنا عربيته لوجدنا حرف النون الذي يتوسط اللفظ يخرجه من الدلالة الأصلية لها، وكأن هذا الحرف يخرج اللفظ من عربيته، بل يسقطه من طلاقة اللسان العربي فيبدو الاسم منقطعاً إلى قسمين، ولو تناولنا جذر سنمار (سمر)

لوجدناها تعني أوثق وأحكم إلا أن حرف النون هنا قد يشي شكلياً بما يعطي النعمان عذراً، وكأنه الحرف الذي أخرج الاسم من دلالة الإحكام والرصانة، ومن مفردات اللغة العربية، إلى نقيضين هما الضعف والعجمة. وهو بذلك يصبح موازياً حكائياً لآجرة أخرجت القصر من دلالة الإحكام أيضاً.

سنمار بناء لا يعمل باستمرار، وهو يفضل الانقطاع عن عمله، وربما كانت تلك الهفوة الأهم التي أدت إلى حنق النعمان عليه، فانقطاعاته المتكررة عن العمل تعني أن يخسر النعمان أياماً وشهوراً وسنوات من عمره قبل أن يعيش في هذا القصر، حينما بنى القصر في ستين عاماً كان يبني فيها السنتين والثلاث ويغيب الخمس سنين ولا يحتج عليه أحد، وعلة ذلك كونه لا يبحث إلا عن جودة مرجوّة؛ فالعمل المتواصل يؤدي إلى خلل في الأداء، لكن علامة جودة العمل عنده «أنه يطلب فلا يوجد ثم يأتي فيحتج»[3]. بعد مرور سنوات طويلة انتفت الحاجة الفعلية لبناء القصر؛ فولد سابور أصبح رجلاً تمتنع إقامته هناك، والنعمان آنذاك قد بلغ الثمانين وأدركه الهرم، وهو العمر الذي تشكى منه عوف بن محلم الخزاعي:

إن الثمانين وبلغتها
قد أحوجت سمعي إلى ترجمان

وقد بلغ سنمار السن نفسه أو ما يقاربه، حينها تتلاشى الغاية

(3) ياقوت الحموي، معجم البلدان، بيروت: دار صادر، 1995م، ج 2، ص 401.

الأساسية لبناء القصر، ويستحق سنمار نظيرها عقاب التأخير، تلك العلة الأولى التي لم تكن كافية في الحكاية التمهيدية؛ فأدركها الرواة بعلل أخرى تستحق العقاب، وأضافوا إلى ذلك هفوة أخرى وهي التي راوحت في كتب الأدب والتاريخ بين خشية النعمان أن يبني مثله لغيره فألقاه من أعلاه[4]، أو أنه قول سنمار: لو علمت أنكم توفوني أجري وتصنعون بي ما أنا أهله بنيته بناء يدور مع الشمس حيثما دارت فقال النعمان وإنك لتقدر على أن تبني ما هو أفضل منه ثم لم تبنه فأمر به فطرح من رأس الخورنق[5]، أو أنه قول سنمار حين أعجب النعمان حسن البناء وطيب موضعه، فقال له متقرباً إليه بالحذق والمعرفة: أبيت اللعن، والله إني لأعرف في أركانه موضع حجر لو زال لزال جميع البنيان، قال: أو كذلك، قال: نعم قال: لا جرم والله لأدعنه ولا يعلم بمكانه أحد، ثم أمر به فرمي من أعالي البنيان فتقطع[6].

تشير تلك المقاطع الثلاثة إلى علل العقاب التي افترضها الرواة، ولكنها تكاد تتفق جميعها في تحديد موقف العرب من البناء، فالبناء عند العرب هدم، وهو موقف قد يتصل بالكينونة العربية، ما يشي في النهاية إلى عقاب محتمل لمن يبني أو يمتلك

(4) ابن كثير، البداية والنهاية، ج 2، ص 193.

(5) محمد بن جرير الطبري، تاريخ الأمم والملوك، بيروت: دار الكتب العلمية، ط1، 1407هـ، ج 1، ص 404.

(6) أبومنصور الثعالبي، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: دار نهضة مصر، 1965م، ص 139.

البناء، الباني سنمار والنعمان صاحب القصر المجازي الذي افترضته الحكاية يكون مصيرهما الغياب الدائم عقاباً لهما. وللمتأمل في جذور الشعر العربي أن يجد تغني الشاعر بالأطلال لا البناء، وللسقوط لا الإحكام.

وصول الحكاية إلى هذا الحد اقتضى تغييب سنمار ومن ثم بدأت الحكاية التي ولدت المثل، لكن اهتمام الحكاية بهذا الجانب غيب جوانب أخرى لم تطالها الثقافة.

ثلاثية الحكاية وبناؤها على أركان ثلاثة، تتجلى في فاعلي السرد، يشير إلى عربيتها، فالقدر العربي لا يقوم إلا على ثلاث[7]، ولكنه يشير أيضاً إلى مبدأ تكامل الحضارات الذي جسده المكان واستلهمه الحدث.

لقد تكونت دائرية الحكاية عبر تلك الأثافي، وتجسد انقطاع الحدث، حين تهاوت إحدى الأثافي، حينها لا بد من تهاوي القدر، وسنمار يمثل إحدى الأثافي الثلاث التي سقطت وهوى القدر بعدها، فقد سقط سنمار كأول ضحية للعنة البناء، وتلاه النعمان ضحية أخرى، ولا شك أن القصر أصبح مصيره الزوال كغيره من القصور ذات البناء المتميز، «فقد أمر المنصور بمرمّة القصر الأبيض الذي بناه كسرى، وأمر أن يغرم كل من وجد في داره شيء من الآجر الخسرواني مما نقضه من بناء الأكاسرة،

---

(7) انظر ما أشار إليه المستشرق الفرنسي شارل بلا في هذا الشأن في كتابه (تاريخ اللغة والآداب العربية)، تعريب رفيق بن وناس وصالح حيزم والطيب العشاش، بيروت: دار الغرب الإسلامي، ط1، 1997م.

وقال هذا فيء المسلمين»[8]، ويعني ذلك غلاء المواد التي بنيت منها هذه القصور.

الأمر الذي تفترضه الحكاية هو تغييب تلك اللعنة،فالسرد يأبى إلا أن ينتصر لسنمار عبر إضافة نسق حكائي جديد يعبر عن رحيل النعمان وتركه القصر[9].

استتباع الشعر والمثل للحكاية يعني حضور الشعر حضوراً شمسياً في حين تتحول الحكاية إلى حكاية قمرية، وحضور الشعر الشمسي غابت معه دلالات الحكاية ليقتصر المتلقي على دلالات البيت الشعري، ومع اختلاف الترتيب المنطقي إذ يرد الشعر تالياً في النص إلا أن حضور البيت تالياً للحكاية يأتي محدداً لدلالات الحكاية، حينما يوقف الشعر نمو الدلالة الناتجة من تلقي الحكي، ليبدأ المتلقي في استنبات دلالات جديدة بحضور البيت الشعري.

ومع أن سنمار حاضر حكائياً وشعرياً فالتركيز على عقوبة الفاعل (النعمان) ومجازاته هو غاية البيت الشعري واستثمار البيت الشعري ولد ما يمكن اعتباره تحديداً وقصراً لدلالات الحكاية. الثقافة التي تؤصل للشعر كرست لحكاية القتل واستبعدت سياقات الحكي الأخرى، فقد وردت في حكايات أخرى الأبيات التالية لحكايات أخر، وهي التي تقتطف سنمار

(8) الطبري: تاريخ الأمم والملوك، ج4، ص 515.

(9) أشارت بعض المصادر التاريخية إلى رحيل الملك النعمان بن امرئ القيس وتركه لملكه بعد أن تأمل في جمال قصر الخورنق وما حوله.

الضحية من سياق الحكي، وتضعه في سياق حكاية أخرى، قال أبو الطمحان القيني:

جـزاء سـنـمـار جـزاهـا وربـهـا
وبـالـلات والـعـزى جـزاء الـمـكـفـر

ومن ذلك قول سليط بن سعد:

جـزى بـنـوه أبـا الـغـيـلان عـن كـبـر
وحـسـن فـعـل كـمـا يـجـزى سـنـمـار

و كما فعل عبد العزى بن امرئ القيس الكلبي حين قال:

جـزانـي جـزاه الـلـه شـر جـزائـه
جـزاء سـنـمـار ومـا كـان ذا ذنـب
سـوى رصـه الـبـنـيـان عـشـريـن حـجـة
يـعـلـي عـلـيـه بـالـقـراميـد والـسـكـب
فـلـمـا رأى الـبـنـيـان تـم سـمـوقـه
وآض كمثل الطود ذي الباذخ الصعب
فـأتـمـمـه مـن بـعـد حـرس وحـقـبـة
وقـد هـره أهـل الـمـشـارق والـغـرب
وظـن سـنـمـار بـه كـل حـبـرة
وفـاز لـديـه بـالـمـودة والـقـرب
فقال اقذفوا بالعلج من فوق برجه
فهذا لعمر الله من أعجب الخطب(10)

---

(10) الطبري: تاريخ الأمم والملوك، ج 4، ص 405.

ولهذا البيت الأخير رواية أخرى:

رمى بسنمار على حق رأسه
وذاك لعمر الله من أقبح الخطب [11]

توشك النصوص الشعرية السابقة أن تكون سياقاً ملازماً للحكاية، وتتجاوزها إلى الحكايات الأخرى المتصلة بالنعمان بن امرئ القيس كحكاية هروبه من الملك. لكن الشعر هنا يسهم في كسوف الحكاية إذ يغيب جزئياتها الدقيقة، في حين يعتني بالتركيز على العقوبة فحسب. ومقولة (ذهبت مثلاً) تتردد كثيراً في خاتمة الحكاية لتسجيل الموقف من الحكي، ولو افترضنا (المثل لب الحكاية) فإن المثل هنا قشر الحكاية ولحاؤها الذي غطى فاعلية الحكي في إنتاج دلالات جديدة.

ومن جانب آخر يمكن أن نقول: إن الشمس والشعر متوازيان في ارتباطهما بالكشف والعلم، فالعرب تقول (ليت شعري) وهي تعني (ليت علمي)، وإذا كان الشعر هو العلم كما ورد عن عمر بن الخطاب «الشعر علم قوم ولم يكن لهم علم أعلم منه»[12] فإن الشمس هي مطلع العلم وبها يتحقق أول ملامحه.

كما أن هذه الثلاثية توجد بصورة أعمق في تشكيل العناصر الأولية للحكاية، نعود إلى الحكاية المنتجة وهي الحكاية الفلكية: فالأمم الثلاث التي كانت تعيش في المنطقة العرب والروم

---

(11) ابن كثير: البداية والنهاية، ج 2، ص 193.

(12) الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد قرقزان، بيروت: دار المعرفة، ط1، 1988م، ج 1، ص 86.

والفرس لها حضورها المختلف في الحكاية؛ فالفرس سبب في البناء، والروم منفذ البناء، والعرب المستفيد من البناء، وبتفاعل تلك الأمم ينتج العمران وتزدهر الحضارة.

ومع أن الحكاية تشير إلى أن العرب كانوا على جهل بالبناء؛ فثقافتهم لم تكن تشجعهم على البناء، إلا أنهم لا يمانعون في أن يستفيدوا من خبرات الأمم المجاورة. إلا أن الثقافة تتبدى بوصفها ثقافة منكرة للبناء ومقاومة له، وتعده أمراً غير مألوف ولهذا فالحكاية حين سجلت بناء القصر عاقبت بانيه وغيبت صاحبه.

سنمار: اسم بناء رومي، ويعرف الروم بإحكام البنيان؛ وقد ورد في الطبري في مدح الحصون المبنية بناء العجم «أما إذا أبيت أن تمضي إلى حمص وتدمر فهذا حصن البخراء فإنه حصين وهو من بناء العجم فانزله»[13].

ويرى سيبويه أن هذا الاسم أعجمي، ولعل اللغة العربية قد حملت دلالة لطيفة للفظ سنمار؛ فسنمار هو اسم من أسماء القمر، وهو ما يشير إلى تحويل الحكاية برمتها إلى حكاية يلعب فيها تمثيل الرموز الفلكية دوراً كبيراً، ولاسيما إذا تأملنا البعد المكاني للحكاية والموقع المتوسط الذي اختارته بين تلك الأمم الثلاث الآنفة الذكر.

واستتبع هذا تفاعل الشخصيات الثلاث في الحكاية (النعمان) الملك العربي وولد سابور حاكم الفرس وسنمار البناء الرومي.

القمر دائري الشكل يمثله في الحكاية سنمار الذي لا يمكن أن

(13) الطبري، تاريخ الأمم والملوك، ج 4، ص 242.

يؤدي دوره دون وجود النعمان، الحكاية تؤسس للبعد المتعالي فتشييد القصر يعني الصعود إلى أعلى وبناء الأبراج وتشييدها للعبادة كان أمراً سائداً في كل الثقافات، الخورنق لم يكن قصراً فحسب، ولكنه كان برجاً شاهقاً إذ كان يسمح النظر من أعلاه برؤية البر والبحر «فصعد النعمان على رأسه ونظر إلى البحر تجاهه، والبر خلفه، فرأى الحوت والضب والظبي والنخل»[14].

كما أن إطلالة النعمان هنا إطلالة شمس مشرقة تحقق الشمول والإحاطة، فهل يشير رمز النعمان إلى الشمس؟ ذلك ما ينقص التأويل المطرد للحكاية، وكأنه الهفوة التي تؤصلها الحكاية حتى على مستوى النقد والتحليل، غير أنه يمكن القول بتعريف لفظ النعمان في اللغة ما قصد به الإحسان والنفع كما تقتضيه دلالة المعجم[15]، وإذا كانت (نعم) راجعة إلى أصل واحد يدل على ترفه وطيب عيش وصلاح[16]، ومنه النعمة والنعماء، فإن لنا أن نستعيد قول العرب قديماً «الشمس أرحم بنا، وقيل لبعض العرب أي أنفع؟ قال يوم شمال وشمس، وقال بعضهم لامرأته:

تـمـنـيـن الـطـلاق وأنـت عـنـدي

بـعـيـش مـثـل مـشـرفـة الـشـمـال[17]

---

(14) ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج2، ص 401.

(15) مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، بيروت: دار الفكر، 1994م، مادة (نعم).

(16) ابن فارس، معجم المقاييس في اللغة، تحقيق شهاب الدين عمرو، بيروت: دار الفكر، 1994م، (نعم).

(17) أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، بيروت: دار الجيل، 1992م، ج 5، ص 102.

وقد يلعب التشبيه دوراً في التجسيد للمشبه به، ومن ذلك قول النابغة الذي كثيراً ما مدح النعمان بن المنذر، وهو أحد الملوك الذين ورثوا الملك والقصر من النعمان بن امرئ القيس:

فلن أذكر النعمان إلا بصالح

فإن له عندي يُديا وأنعما

وهو الأمر الذي يوازي الفائدة والمنفعة التي يرجوها الإنسان من الشمس، ومن جانب آخر فقد كانت عبادة الشمس موازية أيضاً لعبادة الملك، القدماء حين عبدوا الشمس كانت عبادتهم جزءاً من تقديس الملك، الذي قامت لفظة النعمان مقامه، فأطلقت على كل من ملك الحيرة، إلى جانب ذلك تتغير الدلالة هنا، فالإساءة والضرر كانا صادرين منه كما يفترضها المثل. وكثيراً ما شبه النعمان بالشمس اعتماداً على هذا الجانب، كمدح النابغة للنعمان بن المنذر:

كأنك شمس والملوك كواكب

إذا طلعت لم يبد منهن كوكب

حينما يشبه الشاعر النعمان بالشمس فإن هذا البيت يتضمن صورة من صور الكسوف والإلغاء للآخر.

ومع محاولات الربط السابقة، فإنه يمكن أن نضيف تلك العلاقة التي تحقق مجاورة نبت شقائق النعمان بوصفه نبتاً شمسياً يدور مع الشمس أينما كانت، وقد أشار الجاحظ إلى تلك الاستدارة مع الشمس «وكذا الجمل أيضاً يستقبل بهامته الشمس

إلا أنه لا يدور معها كيف دارت كالحرباء، وشقائق النعمان والخيري يصنع ذلك»[18].

إما إطلالة القمر سنمار، وهو ما تفترضه التسمية في اللغة العربية، على القصر مع النعمان يضع الاثنين في دائرة فلكية، تقتضي أن يغيب أحدهما الآخر، وهو ما نشير إليه بالكسوف للشمس أو الخسوف للقمر، هذا التغييب المتعمد يقتضيه التقاء الاثنين في موقع واحد، القمر ضياء والشمس نور، ولذا كما تطفل القمر على نور الشمس تطفل سنمار على النعمان كي تتخلق الحكاية، الحضور المتقطع لدى سنمار حضور قمري واستمرار ستين عاماً في البناء رمز إلى لا نهائية العدد واستمراره، كان من الصعب اجتماعهما في موقع واحد يطل على أرجاء الكون. ومثل ذلك غلبة الشعر على الحكاية في استنتاج الدلالة وتفعيلها.

بنى سنمار القصر في ستين حجة، وهو العدد الذي يعطي الإشارة الواضحة على فلكية الحكاية فهو العدد المعتمد عليه في القياس، إلى جانب ذلك فللعدد ستون دلالته الأسطورية المعمقة.

وفي سومر يعتبر آنو الإله الأعظم لدى السومريين، رقمه المقدس ستون. وفي بابل كان نظامهم الحسابي يقوم على الستين[19].

---

(18) الجاحظ، الحيوان، ج 6، ص 364.

(19) جان صدقة، معجم الأعداد، بيروت: مكتبة لبنان، 1994م، (ستون).

وقد أصبح هذا العدد مقدساً وأساساً للحساب الستيني: الساعة ستون دقيقة، والدقيقة ستون ثانية، والدائرة 6* 60 = 360 درجة. وكون هذا العدد يتخذ صفة اللانهائية إلى جانب كونه مقدساً وأساساً للحساب الستيني فإن ذلك يعني أنه يحمل الحكاية مظهراً فلكياً. وبين هذا وذاك فالعدد ستون دال على الكثرة المطلقة واللانهائية، تلك اللانهائية هي التي أضافت إلى الحكي مدة البناء، فاستغرق بناء القصر ستين عاماً.

الحكاية تؤسس تغليباً للشمس على القمر يفترضه نسقها الفلكي كما تشير إليه بعض المصادر التاريخية في تفسيرها للآية القرآنية «وجعلنا الليل والنهار آيتين فمحونا آية الليل وجعلنا آية النهار مبصرة»[20].

تضع الثقافة الشعر والشمس والحكمة والنعمان في المركز، في حين تضع الحكي والقمر وسنمار في إطار الهامش. ولذا كان الكسوف والغياب نصيب كل العناصر التي وضعتها الثقافة في ذلك الإطار.

ويدعم العود إلى إطار الزمن المحدد في الحكاية ومحاولة تركيبه الرمزية المقترحة للحكاية بوصفها حكاية فلكية، إذ تتحدد فترة بناء القصر بما يرد في الحكاية حينما كان سنمار يبني السنتين والثلاث ويغيب الخمس سنين.

لقد أكدت الحكاية على قدر الغياب الزمني لسنمار أثناء البناء

---

(20) سورة: الإسراء، الآية: 12.

فالفترة هنا خمس سنوات محددة، وشككت في عدد سنوات البناء فهو يبني السنتين والثلاث، فالغياب مؤكد، والحضور مهمل، وهذا سيثير تساؤلاً عن الوظيفة التي يؤديها تأكيد الغياب وإهمال الحضور.

توشك فترة الغياب أن تكون فترتي حضور سنماري، فسنوات الغياب عن البناء تتحدد مضاعفة لسنوات الحضور، حينما يبني سنمار سنتين أو ثلاث فإن معدل البناء سنتان ونصف السنة في حين تبلغ فترة غيابه خمس سنوات.

هناك وظيفتان يمكن تتبعهما عبر هذا الإطار الزمني لبناء القصر: وظيفة أولى تتمثل في تركيز ثيمة الغياب على سنمار الذي ارتبطت به في الحكاية، حتى أثناء حضوره فهو غائب، تغييب سنمار يوشك أن يكون مستمراً، ليبدو الغياب القاعدة الأصلية لمن يبني أو يفكر في البناء.

أما الوظيفة الثانية فهي وظيفة تلائم تأويل الحكاية الذي يأخذ بعداً فلكياً، وتطابق صدق الحكاية المفترض حول فترة البناء التي وصلت إلى ستين سنة، ويؤدي ذلك إلى تأكيد معادلة رياضية مبسطة تتلخص فيما يلي:

الحضور = 2 أو 3 سنوات

الغياب = 5 سنوات

تتحدد فترة البناء انطلاقاً من وضع أول لبنة في بناء القصر

وتنضوي فترات الانقطاع بلا ريب في إطار الستين:

3 ـ 5، 2 ـ 5 = 15 سنة

3 ـ 5، 2 ـ 5 = 15 سنة

3 ـ 5، 2 ـ 5 = 15 سنة

3 ـ 5، 2 ـ 5 = 15 سنة

المجموع = 60 سنة

أربع مراحل زمنية تحدد فترة البناء لقصر الخورنق، وهي تماثل زمنياً الفصول الأربعة التي تعبر عن حركة الزمن لدى العرب وغيرهم من الأمم.

وحين نقوم بعملية حسابية أخرى تظهر لنا نتائج أخرى مماثلة لتطبيق آلة الزمن في الحكاية:

3 + 5 + 5 =13 وهو العدد الذي يساوي أيام كل نوع من الأنواء.

2 + 5 + 5 =12 عدد أشهر العام لدى العرب والعجم.

الزمان هنا رمز الحركة في المكان، ومما يدعم رمزية الحكاية الفلكية صورة القصر التي كثيراً ما تحمل دلالات ثرة على محورية العالم[21].

كما يحمل القصر دلالات أخر إذ يعني القصر شجرة الحياة وإغراءات الحياة الزائلة، أما النظر من أعلى القصر كما تورده الحكاية فقد كان سبباً في رحيل النعمان بحثاً عن ذلك الفردوس

---

(21) خليل أحمد خليل، معجم الرموز، بيروت: دار الفكر اللبناني، ط1، 1995م، (قصر).

وهو ما توررده الحكاية صراحة «جلس يوماً في مجلسه من الخورنق، فأشرف منه على النجف وما يليه من البساتين والنخل والجنان والأنهار مما يلي المغرب، وعلى الفرات مما يلي المشرق، وهو على متن النجف في يوم من أيام الربيع، فأعجبه ما رأى من الخضرة والنور والأزهار، فقال لوزيره وصاحبه: هل رأيت مثل هذا المنظر قط؟ فقال: لا، لو كان يدوم !. قال: فما الذي يدوم، قال: ما عند الله في الآخرة، قال فبما ينال ذلك؟ قال: بتركك الدنيا وعبادة الله والتماس ما عنده، فترك ملكه من ليلته ولبس المسوح وخرج مستخفياً هارباً لا يعلم به، وأصبح الناس لا يعلمون بحاله، فحضروا بابه فلم يؤذن لهم عليه كما كان يفعل، فلما أبطأ الإذن عليهم سألوا عنه فلم يجدوه، وفي ذلك يقول عدي بن زيد:

وتفكر يوماً رب الخورنق إذ
أشرف يوماً وللهدى تبصير
سره حاله وكثرة ما يملك
والبحر معرض والسدير
فارعوى قلبه فقال وما
غبطة حي إلى الممات بصير
ثم بعد الفلاح والملك والإ
مرة وارتهم هناك القبور[22]

(22) الطبري، تاريخ الأمم والملوك، ج1، ص 405.

(سنمار) (سابور) (النعمان) (الخورنق) عناصر حكاية تتفق في طرح تلك العناصر العربي وغير العربي على خمسة أحرف، والخمسة هنا تتطابق مع أصابع اليد الواحدة، وهو العدد الأول الذي يحكي التجربة والمراقبة وفهم الواقع لذلك؛ فهو يمثل عدد الوجود والطبيعة، فالعالم حكاية، وعناصر الحكاية هي عناصر العالم.

أما إذ افترضنا تلك العناصر متضمنة لحروف أصلية وأخرى زائدة فإننا نستلهم المقولة الجميلة للكاتب (جاك بيرجيه) في مقالة له بعنوان (ثلاث عشرة ظاهرة للعدد خمسة) «لا يملك الكون إلا أربعة أبعاد: ثلاثة في الفضاء، وواحد في الزمن. ولم يتمكن أحد حتى اليوم أن يبلور البعد الخامس»[23]، فهل كانت حكاية سنمار محاولة أولية لإيجاد هذا البعد؟

(23) جان صدقة، معجم الأعداد، (خمسة).

في صفحات الكتاب المسموم

السم والدسم

بنى السيميائي الإيطالي (أمبيرتو إيكو) روايته المعروفة (اسم الوردة) على مروية كتاب غامض يؤدي إلى تساقط قراء المكتبة في دير إيطالي، وينكشف غموض هذا الكتاب بالتعرف على احتواء كتاب كهذا على قوة ألف عقرب.

ولعل هذا البناء الذي يورده إيكو ويجعل متلقيه يبقى في حيرة من أمره منذ بداية العمل حتى يشارف على نهايته قد استمد قيمته من تلك التداخلات والافتراضات المختلفة التي يؤسس لها ذلك العمل الروائي، ما فتح آفاقاً من التأويل النقدي له، ومن ثم التعليقات التي أتبعها ذلك الروائي والناقد في آن لتلك المداخلات النقدية، والافتراضات التأويلية.

وإذا كانت الثقافة العربية قد حفظت لنا كثيراً من المرويات التي تشير إلى ضحايا طعام أوشراب مسمومين، لكونهما الأقرب إلى التناول للإنسان، ومن ثم سرعة التأثر به، فإن القارئ العربي قد لا يفاجأ بأن يكون السم على صفحات الكتاب الذي أشار إليه إيكو، فهذا الأمر لم يكن بعيداً عن اهتمامنا بل حرصنا عليه

رمزياً، ولعل هذا الحرص كان أكثر من حرصنا على تمثيله ثقافياً لينبني في إطار سردي، كما فعل إيكو في روايته[1].

يتكشف هذا الحرص الرمزي في التأكيد الثقافي الدائم، ولاسيما في اللحظة الراهنة، على أن هذا الكتاب أو ذاك يحمل السم في الدسم، وأن تلك الثقافة حين تطل برأسها عبر نافذة عالمية فهي متمثلة في صورة الأفعى التي تنفث السم في وجوهنا فحسب. ولعلنا نجد صورة أخرى تتردد كثيراً في مخيالنا الثقافي، وتتوازى مع صورة الأفعى السابقة وهي صورة المرأة التي تأخذ تشكلاتها في الثقافة العالمية من أبعاد مثيولوجية عتيقة.

ولايشكل هذا سوى محاولة بناء أولية لافتتاحية ترمي إلى الولوج إلى موضوع السم وتشكلاته في ثقافتنا ليس بوصفه داء يقابله الدرياق أو الترياق كما تقترحهما المعاجم العربية، ولا بوصفه مدسوساً في وجبة دسمة أو شراب حلو، ولكن بوصفه تابعاً لمتبوع غير الطعام أو الشراب، فهما أمران معتادان ويتكرران في مرويات عدة، موضوعها الغدر والخيانة وما إلى ذلك. ولذا كان وجود السم في خاتم أو حلية أو كتاب أكثر إدهاشاً لمتلقي المروية.

لذا فلن تكون قراءتنا متمركزة حول الكتاب المسموم الذي عرضه إيكو في مكتبة تضم آلافاً من كتب (الكفار) كما يشير إلى ذلك السارد في (اسم الوردة)، وهي صورة أوربية قديمة أراها تتعالق مع حالنا الآن في النظر إلى نتاج الآخر.

---

(1) أمبرتو إيكو، اسم الوردة، ترجمة أحمد الصمعي، تونس: دار التركي للنشر، 1991م.

لكن مثل هذه القراءة تتطلع إلى فتح صفحات الكتاب المسموم في الموروث العربي ومن ثم التأمل ثم الولوج إلى عوالم الأداة التي حملت السم في ثقافتنا، وهي أداة تتخذ وضعاً تناصياً يراوح بين مروية وأخرى، ويتأطر في ثلاث دوائر:

1. أدوات الحرب الشخصية القديمة كالسيف أو السهم أو الرمح.
2. علامات الحكم ومستلزمات الحاكم كالخاتم.
3. الكسوة كالجبة أو الحلية والثوب وغير ذلك.

وإذا كانت تلك الأدوات السابقة تتفق في مجموعها في كونها مستلزمات شخصية يسهل التأثر بها، فإنها تختلف في كونها تتصل بأنماط مختلفة من البشر، وبصورة أخرى تختص كل فئة بإحدى الدوائر السابقة، فالسيف والرمح وما إلى ذلك من لوازم تصفية المقاتلين والمحاربين، ولذا فإن مثل هذه المرويات تأتي داعمة لأنساق تتصل بالشجاعة والفروسية.

أما مرويات الخاتم أو الفص المسموم فترد في سياقات انهيار الدول وسقوط الأمم، ولذا كان أغلب المنتحرين بخاتم مسموم الخلفاء والحكام وغيرهم.

وقد كانت الزباء من أشهر المنتحرين بفص الخاتم المسموم من حين أحست بزوال ملكها،وهو ما يكشف عن كون السم محمولاً لحامل (أداة) تتلاءم مع ضحية السم. في الموروث العربي ورد الخاتم المسموم والجزء الأصغر وهو فص الخاتم المسموم ما يؤكد على رغبة ذاتية في سرعة الموت في لحظة تاريخية معينة.

وقيل في سبب وفاة الخليفة أبي محمد عبد الله العاضد بالله

أنه تفكر في أموره فرآها في إدبار ولما أيقن بزوال دولته كان في يده خاتم له فص مسموم فمصه فمات منه، وجلس صلاح الدين في عزائه ومشى في جنازته وتولى غسله وتكفينه ودفنه عند أهله واستولى السلطان صلاح الدين على ما في القصر.

«موت العاضد لما سمع بقطع خطبته، وقيل بل كان له خاتم مسموم، فامتصه وخسر نفسه، وعاش إحدى وعشرين سنة»[2].

«ووقعت المراسلة بين الملك الناصر وبين أبي سعيد، واتفقا على أن يبعث أبو سعيد إلى الملك الناصر برأس قراسنقور، ويبعث إليه الملك الناصر برأس أحدهم فبعث الملك الناصر برأس أحدهم إلى أبي سعيد فلما وصله أمر بحمل قراسنقور إليه، فلما عرف قراسنقور بذلك أخذ خاتما كان له مجوفا في داخله سم ناقع فنزع فصه وامتص ذلك السم. فمات لحينه»[3].

كانت هذه بعض المقتطفات التي تناولت فص خاتم مسموم، إلا أن ما ورد عن فص الخاتم الملكي المسموم للزباء يغري بوقفة قصيرة مختلفة إلى حد بعيد عن المرويات السابقة. إن استعمال الخاتم المسموم للانتحار يبقى علامة على انهيار الحكم، وسقوط الحاكم، ألم يكن الخاتم نفسه علامة السلطان والسلطة؟

يظل الخاتم علامة ذلك السلطان حين يبدأ الحاكم في التوقيع

---

(2) شمس الدين الذهبي، العبر في خبر من غبر، الكويت: مطبعة حكومة الكويت، 1948م، ج: 4 ص 198.

(3) ابن بطوطة، رحلة ابن بطوطة، بيروت، مؤسسة الرسالة، 2006م، ص 95.

بخاتمه على الوثائق الصادرة عنه ليرسم بها لوحته الخاصة، لكن الزباء وغيرها من الملوك المنتحرين بالسم آثروا أن يضعوا لهذا الخاتم نفسه دوراً أخيراً في رسم الحركة الأخيرة للوحة طالما كان الخاتم نفسه يرسمها، (بيدي لا بيد عمرو) مقولة ملكية تحددها الزباء لنهاية الروح الملكية التي تأبى أن يرسم أحد لجسدها مشهده الأخير، فلن تكون النهاية إلا منتجاً لغوياً تحدده أسبقية التعبير (بيدي) وتؤكد سرعة التنفيذ بالنفي المتوسط لما بعد ياء المتكلم، ويعود عمرو متأخراً في العبارة، ومتأخراً في تنفيذ مقاصده، ومتأخراً في النيل من الزباء بيده.

ذلك ما تنجح الزباء في تحقيقه فعلاً في وثيقتها الأخيرة التي وقعت عليها بخاتم مسموم،ولا تكاد تفي بالتوقيع بخاتمها الملكي ولكنها تجاوزه إلى التوقيع باللغة في إطار مستند دائم لا يحل ولا ينتهي حبره، كان هذا التوقيع بلغتها الملكية الراقية عبر هذا المثل الذي راج ولا زال توقيعاً من الزباء في الثقافة، كان من الممكن أن تموت الزباء مقتولة بسيف عمرو بن عدي فتفقد قدرتها على النطق والكتابة في جدار الثقافة، ولكنها مارست حقها الملكي مرة أخرى في اختيار الطريقة التي تنهي بها مسرحيتها التدمرية، وهي طريقة انطلقت من يد مسرعة في إنجاز القرار وفم ممتلئ ببقايا السم تتساقط منه بضع مفردات لتنتج فعلاً مختلفاً عن المعتاد، ينتهك السائد، ويعلن عن بناء آخر لشخصية امرأة أخرى.

وقعت الزباء توقيعين أحدهما توقيع جسدي، والآخر توقيع لغوي وكان الفاعل في كلا التوقيعين ذلك الخاتم الملكي.

فالخاتم هو الجنين الذي حملته الزباء وقادت به أمتها، وحين يخرج هذا الجنين من موقعه تموت الأم، لم تكن الزباء امرأة تحمل خصائص الأنوثة المعتادة وممارساتها فقد كانت تحمل الخاتم فحسب.

يمكننا القول: إن الخاتم في مرويات الزباء حامل ومحمول في آن، فقد حمل الزباء في فترة حكمها وكان هذا الحمل سبباً في سرعة فنائها كما حملته في يدها.

تأبى الحكاية الشعبية أن تنتصر المرأة الملكة على الرغم من هذين التوقيعين الخالدين: الفعل الجريء والمقولة القوية التي تنبئ عن سجايا الملكة، فالسارد يرفض أن تنعم الزباء بالموت الدافئ من فص خاتم مسموم، وهاهو السارد يجعل الرجل الباحث عن ثأره عمرو بن عدي يثأر لخاله بسيفه» وأقبلت الزباء تريد الخروج من النفق فلما أبصرت عمراً قائماً على باب النفق فعرفته بالصورة التي عملها المصور فمصت سما كان في خاتمها، فقالت: بيدي لا بيد عمرو، فذهب مثلا، وتلقاها بالسيف فقتلها وأصاب ما أصاب من المدينة ثم عاد إلى العراق[4].

وفي مروية أخرى «فمصت خاتمها، وكان فيه السم، وقالت: بيدي لا بيد عمرو، وتلقاها عمرو فجللها بالسيف وقتلها، وأصاب ما أصاب من المدينة وأهلها»[5].

(4) ابن الأثير، الكامل في التاريخ، بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت، ج1، ص269.

(5) مجمع الأمثال، ج1، ص213.

بتناول الزباء للسم فإنها تحرم على غيرها أن يشرب من دمها الملكي، فالدم في جسد الزباء يتحول إلى دم ملوث، أفسده سريان سريع للسم في الدم، فقد مرت بتجربة مشابهة كانت هي قاتلة ملك سابق هو جذيمة الأبرش،حيث نذرت أن تشرب من دم جذيمة الذي قتل والدها، وقد حرصت على جمع دمه حين تمكنت منه قائلة «يا جذيم. . لا يضيعن من دمك شيء، فإني أريده للخبل، والعرب تتحدث في أن دماء الملوك شفاء من الخبل»[6].

في الإطار الخارجي لهذه المرويات وعلاقتها بالمرويات والأساطير القديمة نجد أن المرويات التاريخية والأدبية التي عرضت لمروية الزباء تفترض إنهاء النص الذي ترسمه الزباء، ولكن ما تثيره تلك المرويات يبقى لافتا لا ينتهي.

من جانب أولي نجد هذه النصوص قد صنعت علاقتها التناصية لمرويات الزباء مع المرأة بوصفها مروية تضرب بأطنابها في بناء ميثيولوجي بعرف المرأة بالخصوبة والإنتاج، لتأتي هذه المرويات صورة معكوسة للمرأة المعروفة، مخالفة لها ومتوافقة مع أبعاد ذلك البناء، فاستبعاد الخصوبة والإنتاج بوصفهما من لوازم وجود المرأة في الأساطير القديمة يفترض انطلاقاً لمرويات مختلفة للمرأة التي اختلفت وظيفتها من امرأة منتجة إلى امرأة تنتهك الدم الملكي ولذا فهي معرضة، كما تشير المرويات، إلى الخبل المتوقع،

(6) الأصفهاني، ج15، ص 308.

وتتغير نمطية العقاب من الخبل الذي قد يصيبها إلى موت وعقم نهائي ينتهي مع آخر لحظة من حياتها. هذا ما يجعلنا نتوقف متسائلين: لماذا أصرت المرويات على أن تموت الزباء مرتين: الأولى بالسم والثانية بسيف عمرو بن عدي الذي (جللها به)؟

قد يبدو ذلك عقاباً مناسباً لمن يخترق أفق النظام الميثيولوجي المقترح، مع أن تلك المرويات قد أثبتت إنتاجية وخصوبة للزباء ولعل أهمها ذلك الإنتاج على المستوى اللغوي الذي احتفظت به الذاكرة، وكرسته الثقافة بوعي أو بلا وعي.

السم في الذهب

كان ضحايا فص الخاتم من الذي غلبوا الخاتم في النفوذ والسيطرة، وكان ضحايا الكتاب المسموم لدى (إيكو) من القراء في مكتبة الدير، وإذا بدا الكتاب المسموم علامة على خطر الثقافة ودورها في التغيير، فقد استخدم الحكام والمحاربون الأوائل الخاتم وسيلة لتثبيت الحكم ودعمه، كما استعمل أولئك الخنجر أو السيف المسمومين في تثبيت دعائم الحكم ومقتل المحاربين. ما يفتح آفاقاً أمام الفراعنة لاختيار الأفعى المقدسة شعاراً ملكياً، حيث التكريس لسطوة السم، ومن ثم العقاب الجسدي والروحي للمخالف.

وفي الخاتم والشعار الملكي دس دائم للسم في الذهب، حيث تتواتر المرويات العربية معلنة أو مخفية تلك الأنماط الحكائية، ومع تعدد الصور التي تنادي بها نجد اتفاقاً خفياً بين أغلبها، وهو ادعاء محاولة للجمع بين بعضها وتأطيرها في

إطار تأويلي يتناسب مع انفتاح النص وموقع السارد.

الصورة الواردة للخنجر المسموم ـ بوصفه خافية نسر ـ فيما أورده الرواة عن أبرهة الحبشي، نلحظ فيها صورة قد انبنت على الخفاء والتغييب، فأبرهة حين يدخل المعركة يحمل سلاحين اثنين: ظاهر وخفي. وكان الخفي منها ذلك الخنجر الذي اتخذ صفة الخفاء من جانبين: خفاء السم، وخفاء الموقع، وهذان الجانبان يلفان كل الطقوس السمية اغتيالاً أو انتحاراً أو مواجهة.

كان موت أبرهة وشيكاً بعد دخوله إلى معركة كاد أن يخسرها لولا استعمال خنجر مسموم، كان من الممكن أن يكون الخنجر بلا سم فلا يتغير توازن القوى، فالسيف أو الرمح وغيرهما أكثر فاعلية في ميدان القتال، وهما يحددان مع شجاعة الفارس وقوته نتائج القتال، لكن الخنجر المسموم يفوق كل القوى ويغير الموازين، ويهزم الخصوم المنتصرين، ويرديهم قتلى، ذلك ما يفصح عنه سرد كهذا إلى جانب سياقات أخر، وكأنها خطوة جديدة في نسق الأفعى المقدسة ذات الأنياب المكشوفة.

يورد الأصفهاني نصه السردي عن أبرهة الحبشي، يذكر فيه مصرع سابقه على يد أبرهة بخنجر مسموم، بعد أن أعلن استسلامه أمام خصمه «كان أبرهة قد سم خنجرا وجعله في بطن فخذه كأنه خافية نسر، فلما رأى أبرهة أن أرياط قد أفلت عنه وهو ينظر يمينا وشمالا لئلا تراه ملوك الحبشة استل خنجره فطعنه في فرج درعه فأثبته، وخر أرياط على قفاه، وقعد أبرهة على صدره فأجهز عليه، فسمي أبرهة الأشرم بتلك الضربة التي شرمت

وجهه وأنفه، فملك أبرهة عشرين سنة، ثم ملك بعد أبرهة ابنه يكسوم، ثم أخوه مسروق بن أبرهة»[7].

يبدو القول العربي القديم (دس السم في الدسم) بوصفه استكمالاً نصياً لما تتوسل إليه تلك المرويات، حيث نلحظ أن الخفاء أو الدس، كما يشير القول، يتم على مستويي الدال والمدلول.

حين نلحظ ما يتصل بمستوى المدلول نجد الدس هو: دسُّك شيئاً تحت شيء وهو الإخفاء، ولا يهمنا هنا سوى التأكيد على أن السم دون أداة أخرى مفيدة، يمكنه أن يعتمد عليها ويختفي تحتها، يفقد وظيفته، فالسم دون أداة ثمينة غالباً، لا يؤدي وظيفته، ويصبح فاقداً لوجوده في النصوص السردية.

لا يصبح السم فاعلاً دون الدسم، ولا الخاتم أو السيف أو الخنجر ـ وهي أشياء تنخرط في دائرة المفيد ـ يمكن لها أن تحمل وظيفة الخفاء دون إسنادها إلى السم وإضافتها إليه، إنها تخفيه ولا تخفي غيره.

أطلق العرب على الحية كونها تحمل السم وتمارس الوظيفة السابقة (الدساسة، الدساس) وقد ذكر ابن منظور في لسان العرب مبالغة في وصفه «الدساس من الحيات الذي لا يُدرى أي طرفيه رأسه، وهو أخبث الحيات، لا يظهر للشمس»[8].

وفي مستوى الدال وهو المستوى الذي يظهر تعالق كلمات

(7) أبو الفرج الأصفهاني، ج 17، ص 30.

(8) ابن منظور، لسان العرب، مادة (دسس).

ثلاث في القول (دس السم في الدسم) وتوضعها أو لنقل (تواريها) في إطار الكلمة الأخيرة (دسم)، حيث يبدو الدسم مخفياً للسم. ولكن ذلك لا يمنع من الإشارة إلى أن السم لا يكون دائماً خفياً، فلو انتقل من دائرة الذوات إلى دائرة الأماكن فإنه يصبح معروفاً، وعاقبة مجتازيه أكثر بياناً، فهو عند ياقوت خاتمة لمسار وعاقبة لذوات تتوسل إلى اجتيازه. . . الموت أو الخرس عاقبتان تحملان عقلانية السرد لمن يهم بهذا الاجتياز، ولما كان الموت أو الخرس أمرين لا مناص منهما نتيجة لضيق النفس، وهو أمر يبدو طبيعياً لمن يتسلق قمم التبت، لنصل إلى أن العاقبة أمراً منطقياً، ولكن التسمية أمراً مفرطاً في المجازية، في مكان يتصل بالسم والموت والخرس «جبل بالتبت، يقال له: جبل السم. . . إذا مر به أحد تضيق نفسه، فمنهم من يموت، ومنهم من يثقل لسانه»[(9)].

ولما كان السم سلاحاً خفياً يتم ارتداؤه إلى جانب السلاح الظاهر والمعتاد، فالخنجر أو السيف وغيرهما ولو كانت عصا تتستر في سلاح أمضى هو سلاح الخفاء والتغييب، ولعل ذلك يغري بأن نورد أثر العكاز المسموم، وهي العصا التي تركب بأسفلها حديدة لتخفيها عن التلف حين بعث مالك بن طوق ـ الذي ولي إمرة دمشق في عهد المتوكل ـ رجلاً لقتل الشاعر الهجاء دعبل بن علي «بعث مالك بن طوق رجلاً حصيفاً مقداماً،

(9) ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج 2، ص 11.

وأعطاه سماً وأمره أن يغتاله كيف شاء، وأعطاه على ذلك عشرة آلاف درهم، لم يزل يطلبه حتى وجده في قرية من نواحي السوس، فاغتاله في وقت من الأوقات بعد صلاة العتمة، فضرب ظهر قدمه بعكاز لها زج مسموم فمات. وربما كان مثل هذا الاستخدام للعصا والسيف وليد السهام المسمومة التي مارس استخدامها الصيادون القدماء، مع فرق في الضحية بين الإنسان والحيوان، ويقول ياقوت في وصف أهالي زيلع: «وهم يجعلون من السم قليلا في رأس السهم ويتوارون في بعض الأشجار فإذا مرت بهم سباع الوحوش كالفيل والكركدن والزراف والنمر يرشقونه بذلك السهم فإذا خالط دمه مات لوقته»[10].

هذا العقاب لا يختلف عن عقاب جديد ينحو نحو الأسطورة تجترحه المرويات العربية للملك الضليل امرئ القيس، ولكن هذا العقاب كان مجانساً لفعله، وملائماً لحاله، فهو ينزع إلى تولي الملك بدعم الروم، ويدعه الروم يموت ببطء وبعقاب يتلاءم مع الإثم الذي ارتكبه،والغاية التي نزع إليها. يتحول الخطاب من دس للسم في الدسم إلى دس للسم في الذهب، حيث يتم العقاب بإغراء الذهب، حلة موشاة بالذهب يفرح بها امرؤ القيس حين يقدمها له ملك الروم، مظهراً تأكيده على دعمه له، ومضمراً عقابه لامرئ القيس إما لكونه عربياً ؛ ومن هنا يتجلى عامل عرقي يحدد الصراع بين الأمم، أو لكونه شاعراً عاهراً ـ كما تؤكده

(10) م. ن، ج 3، ص 166.

النصوص ـ ومن هنا يستحق عقاب القول والعمل اللذين سيمارسهما في حق ابنة قيصر، وكلا السببين في الجانب المغيب لدى امرئ القيس فيعاقب على فعلين لم يكن قد فعلهما، وهما الغدر بقيصر الروم ومن ثم غزو بلاد الروم، أو التشبيب بابنة قيصر في شعره.

«قال لقيصر قوم من أصحابه إن العرب قوم غدر ولا تأمن أن يظفر بما يريد ثم يغزوك بمن بعثت معه وقال ابن الكلبي بل قال له الطماح إن امرأ القيس غوي عاهر وإنه لما انصرف عنك بالجيش ذكر أنه كان يراسل ابنتك ويواصلها وهو قائل في ذلك أشعارا يشهرها بها في العرب فيفضحها ويفضحك فبعث إليه حينئذ بحلة وشي مسمومة منسوجة بالذهب»[11].

ويعد الثوب، طبقاً لمعجم الرموز، الشكل المرئي للإنسان الخفي، ولذا فقد كان عقاب الملك الضليل متوافقاً مع ما يخفيه، وذلك اعتماداً على وجهة نظر قيصر الروم، ومادام يخفي هذا الجانب من شخصيته، استحق عقاباً موافقاً لتلك الشخصية، فالثوب المسموم في هذه المروية جسد جديد أضافه السرد، فيتوازى السم الخفي مع ما خفي من شخصية الملك الضليل، حيث يخفي الغدر أو الغواية، وتتوازى الحلة الذهبية (الموشاة بالذهب) مع جسد الملك الباحث عن استعادة ملكه، إذاً هناك افتراض لعدالة مختلفة وقانون ينهي حياة امرئ القيس الذي لا

(11) الأصفهاني، الأغاني، ج 9، ص 118.

يلبث أن يسقط ميتاً وبجوار امرأة أخرى، وهي امرأة (من بنات الملوك)، ذلك أنه حين وصل إلى بلدة من بلاد الروم تدعى أنقرة احتضر بها، ورأى قبر امرأة من أبناء الملوك ماتت هناك، فدفنت في سفح جبل يقال له عسيب فسأل عنها فأخبر بقصتها فقال أبياته التي مطلعها:

أجــارتـــنـــا إن الـــمـــزار قـــريـــب

وإنــي مــقــيــم مــا أقــام عــســيــب

هنا يؤثر السرد الذي تناول الشاعر في تفاصيل حياته الدقيقة أن ينهي فصوله مرتكناً إلى ثلاثة محاور: الشعر والمرأة والملك، وهي الأمور الثلاثة التي تتوضع حولها سيرة امرئ القيس، ولذا كانت هذه الأمور أثواباً يتلبسها الشاعر لا يجمعها سوى عقاب السم الواحد.

لقد جمعت هذه المروية إذاً أنماطاً حكائية مختلفة للعقاب بالسم، ولذا كان نوع العقاب مختلفاً عن غيره، وكأن هذا الجمع قد شمل، فيما أرى، مرويتي الزباء، ودعبل الخزاعي...

يفضل السارد ألا تنتهي حكايته عن امرئ القيس إلا بإضافة هذا المقطع الصغير الذي يوحي باستمرار للشاعر في علاقته الخاصة بالمرأة التي عوضه السارد بها بعد أن غيبت ابنة قيصر الروم التي شبب بها، وبقي لامرئ القيس الجبل والقبر.

وإذا كان حضور الجبل هنا قد يعني حضوراً يؤكد على الارتفاع أو المركز، فإن لحضور السفح رمزياته المختلفة إذ يعني الحضيض أو عرض الجبل ما يشير إلى عدم بلوغ امرئ القيس

غايته الملكية، فقد بقي في السفح ولم يصعد إلى القمة. لقد آثر السارد هنا أن يدفن إلى جنب المرأة في (السفح) فالمرأة والملك يمثلان الحضور والغياب للفاعل في النص.

لم تكن حكاية امرئ القيس بدعاً في الثقافة العربية، فقد وردت مقاطع مختلفة تؤكد على مظاهر الاغتيال بالسم مخفياً في الثوب أو الحلة، ومن ذلك ما روي عن معاوية بن أبي سفيان أنه استعمل قيس بن الهيثم بن قيس بن الصلت السلمي على خراسان، فلم يعرض لأهل النكث وجبى أهل الصلح، فكان عليها سنة أو قريبا منها، ثم عزله، وولى بعده خالد بن المعمر، فمات بقصر مقاتل أو بعين التمر، ويقال: إن معاوية ندم على توليته فبعث إليه بثوب مسموم.

الفصل الثاني

شعراء وحكايات

جنون العشق، جنون السرد

قال سقراط الحكيم:

العشق جنون، وهو ألوان كما أن الجنون ألوان.

بالعشق والجنون أطّر السرد العربي القديم حياة الشاعر العامري «قيس بن الملوح»، فغدا الشاعر في كلتا الحالتين غائباً مغيّباً وما بين التحولات الطارئة عليهما تشكل العامري بوصفه خطاب تصوف متماه في خطاب جنون أو كسياق سردي تداخل مع سياقات سردية سابقة.

لم تكن مفردة (الجنون) في الثقافة العربية دالة على فقد العقل وستره فحسب، ولكنها إلى جانب دلالات الستر والفقد حملت دلالات أخر. فقد حملت تلك المفردة تغييباً لمن تلبس وزرها، إنه أشبه بالغائب الذي تُنتظر أوبته.

ومع دلالات الغياب والتغييب المتواترة عن مفردة الجنون لنا أن ننتقل إلى مفردة أخرى دلت على فرط الحب أولاً وحملت ـ متظافرة مع الجنون ـ دلالات الستر والتغييب وهي مفردة العشق بوصفها أكثر حدة من الحب وإن كان «ابن سينا « نقلاً عن تاج

العروس يقول عنه: «لا يدرك معناه، ولا يطلع عليه، والتعبير عنه يزيده خفاء»[1] فإن جذر المفردة كثيراً ما يوحي بالزوال والتحول، فالعَشِقة كما في لسان العرب شجرة تخضر ثم تدِقّ وتصفرّ.

وقد قال آخرون في وصف العشق: «دق عن الأفهام مسلكه، وخفي عن الأبصار موضعه، وحارت العقول في كيفية تمكنه»[2].

وكنتاج لذلك التمايز الدلالي لمفردة الجنون كانت هناك بعض الكتب التي حملت وجهاً دلالياً آخر، لنجد في الأدب العربي القديم كتاب (عقلاء المجانين) للنيسابوري الذي يحوي حكايات هؤلاء العقلاء الذين اتفقت الثقافة على إطلاق صفة الجنون عليهم مع أنهم أعقل كثيراً ممن وصفوا بالعقلاء، وكأن هذا الكتاب نظرة عاقلة من النيسابوري إلى هؤلاء (المجانين) الذين عدهم عقلاء.

لنا أن ننطلق إلى بعض الحكايات الفرعية التي تأسست عليها السيرة الذاتية لبوابة الشعر العفيف ومفتتحه، ذلك الشاعر العامري (قيس بن الملوح) الذي لم يسلم من نعته بالجنون، بل أضيف جنونه إلى من يحب ليس كإضافة غيره من شعراء الغزل العفيف فغدا مضافاً إلى محبوبته بالصفة لا بالاسم (مجنون ليلى) بينما

---

(1) الزبيدي، تاج العروس، مادة (عشق).

(2) ابن قيم الجوزية، روضة المحبين ونزهة المشتاقين، تحقيق ودراسة السيد الجميلي، بيروت: دار الكتاب العربي، ط5، 1996م، ص 156.

كان بقية العذريين قيس لبنى وجميل بثينة وكثير عزة منسوبين بأسمائهم إلى من أحبوا، وإن كانت تلك النسبة تضع المحبوبة (الأنثى) مركزاً ويصبح الذكر مهمشاً، لكن قيساً قد همش مرتين في تلك النسبة، فإلى جانب ما سبق فقد ألغي اسمه، وأقيمت الصفة مقامه.

ولم يسلم قيس من تشكيك في اسمه ونسبه وشعره، إلى جانب تفاصيل سيرته الذاتية. لتنبع من ذلك تساؤلات تتصل بسبب إطلاق صفة الجنون على قيس بن الملوح وتحوله من قيس ليلى إلى مجنون ليلى وانفراده بتلك الصفة دون غيره من مجايليه. فهل كانت تلك العلامة دالة سلبية في السرد؟

ومع أنه يمكن أن تتداخل حكايات شعراء الغزل العفيف في الأدب العربي انطلاقاً من ذلك التشاكل العجيب الذي تتأسس عليه تلك الحكايات، حيث التشاكل في الأسماء وحبكة السرد ونهاياته، إلا أن انفراد قيس بن الملوح ربما بدا أمراً أكثر إثارة للأسئلة. ولعل السؤال الأكثر إثارة سينصب حول تلك الزمرة الاجتماعية التي ينضوي تحتها شعراء الغزل العذري الذين أفرزتهم الحياة الجديدة في المجتمع الإسلامي، ولعل هذا ما سهل انضواء مجنون بني عامر في تلك الزمرة، حيث شيوع اللقب وتشتته بين مجموعة من شعراء بني عامر وبني عذرة.

لقد أدت تلك التعددية فيما طرح حول شخصية قيس إلى عدّه شخصية أسطورية في رأي بعض الباحثين حول الغزل العفيف «كما اشتهرت به بعض القبائل النجدية الأخرى، فظهر فيها

مثل قيس بن ذريح، وأيضاً ظهرت فيها أسماء أشبه ما تكون بالرمز مثل مجنون ليلى العامري، وهو ـ فيما نظن ـ شخصية أسطورية»[3].

ولعل ذلك كله ما دعا إلى محاولة تلمس لا محاولة استقصاء للوصول إلى النسق الثقافي الذي أخفى المجنون وأظهر شعره، وجعل الأصفهاني يؤسس لذلك التغييب بقوله: «المجنون اسم مستعار لا حقيقة له، ليس له في بني عامر أصل ولا نسب»[4]، إذ تبلورت عوامل مختلفة أسهمت في تغييب الشاعر، وموته، في حين يبقى خطابه حاضراً مع كونه متماهياً أحياناً في منظومة من الخطابات الأخرى.

لقد كان انخراط خطاب المجنون ضمن خطاب تلك الزمرة وهي الجماعة التي كرست شعرها للغزل العفيف عاملاً أساسياً من العوامل المتنوعة التي كرست لمحاولات إخفائه وتغييبه الثقافي، فقد روي عن الأصمعي قوله: «سألت أعرابياً من بني عامر بن صعصعة عن المجنون العامري فقال: عن أيهم تسألني؟ فقد كان فينا جماعة رموا بالجنون، فعن أيهم تسأل؟ فقلت: عن الذي كان يشبب بليلى، فقال: كلهم كان يشبب بليلى، قلت: فأنشدني لبعضهم، فأنشدني لمزاحم بن الحارث المجنون... قلت فأنشدني لغيره منهم، فأنشدني لمعاذ بن كليب المجنون، قلت فأنشدني

(3) شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي، القاهرة: دار المعارف بمصر، 1959م، ص34.

(4) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج 2، ص 10.

لغير هذين ممن ذكرت، فأنشدني لمهدي بن الملوح، قلت له فأنشدني لمن بقي من هؤلاء. فقال: حسبك! فوالله إن في واحد من هؤلاء لمن يوزن بعقلائكم اليوم»[5].

كما أسهم كتاب (الأغاني) بدور كبير في تغييب شخصية المحب قيس عبر تلك الشكوك التي أثارها حول قيس، حيث أسس لذلك التغييب من خلال تشكيكه المتواصل والدؤوب في ملامح قيس ضمن خطوات ثلاثية تمثلت في:

1. اختلاف الآراء في وجود قيس وجنونه.
2. اختلاف الآراء حول اسم المجنون.
3. إنكار وجود المجنون.

وعبر تلك المقولة التي بثها الأصفهاني للأصمعي، وهي مقولة توشك أن تغيب الشعر والشاعر في آن «رجلان ما عرفا قط إلا بالاسم مجنون بني عامر وابن القِرِّيّة»[6].

إذاً فقد تشكل نص المجنون السردي ضمن سياقات متضاربة كانت تناصية الحكاية أصولها ومفتتحها، أما صياغتها النهائية فقد غلفت بخطابي الحكمة والجنون.

تناصية الحكاية

لقد شكلت قصة يوسف عليه السلام مع (زليخا) امرأة العزيز وما تعرض له من أنواع الفتنة والإغراء منها وذلك في القصة

(5) م. ن، ج 2، ص 8.
(6) م. ن، ج 2، ص 4.

الواردة في سورة يوسف في القرآن الكريم بعداً جديداً في تحديد أبعاد علاقة الرجل المؤمن بالمرأة الوالهة، وما ينبغي له فعله إزاء ذلك. وقد كان لتلك السورة انعكاساتها في الثقافة العربية، وتذكر بعض الحكايات حادثة تجمع الناس حول الفقيه الذي يقرأ سورة (يوسف) فيجتمع عليه الناس ولا سيما النساء، فلما رأى الحاكم كثرة الناس حوله وتزاحمهم عليه أمره بأن يقرأ عليهم سورة النور، وحين انقطع عن قراءة سورة يوسف لم يحضر مجلسه أحد.

وهو ما يقود إلى التساؤل: ألم يكن للسرد الذي يتأطر بعلاقة الحب بين الرجل والمرأة دور كبير في تجمهر الناس والتفافهم حوله؟ ولماذا كان الحاكم المعارض الوحيد لذلك مع كون الفقيه كان يقرأ قرآناً كريماً على الناس؟ ولم أسهم ذكر الأحكام الشرعية المترتبة على ذلك في سورة النور في تقليص تلك الأعداد.

بينما كانت سورة يوسف تستدعي تجمهر الناس حول من يتلوها أدى ذلك إلى خلق مساحات سردية في الثقافة، تستنبت مسألة العشق والعشاق وتسعى إلى أسطرتها، ولا سيما في تلك الفترة التي بدأت فيها التحولات الاقتصادية والاجتماعية في صدر الإسلام، إذ ازدهرت حكايات العشاق مع عروة وعفراء وقيس وليلى وقيس ولبنى جميل وبثينة. . . كل أولئك كانوا نتاج تلك الفترة، وكأن العصور الأخرى السابقة أو التالية تخلو من قصص أمثال هؤلاء العشاق.

سنحاول هنا أن نرتكن إلى مفهوم التناصية بوصفها مفهوماً

ينطلق من تعريف مغاير إلى حد ما بوصفه «تبادل مواقع نظم العلامات فيما بين النصوص»[7].

بين قصة يوسف كما وردت في القرآن الكريم وما أفاضت فيه حولها كتب التفسير والتاريخ العربي، وحكايات مجنون ليلى التي وليت القصة السابقة زمنياً وتداخلت معها تداخلاً نصياً في جوانب ليس على سبيل التوازي بل على سبيل المفارقة.

لقد ذكر اسم (يوسف) في السورة ست عشرة مرة كان منها في القصة المتصلة بامرأة العزيز مرة واحدة، في حين غيبت المرأة التي أرادت فتنته، ووردت في القرآن الكريم منسوبة إلى زوجها فحسب (امرأة العزيز)، ولم تذكر اسمها سوى كتب التفسير، ولنا أن نتأمل في قصة المجنون المنسوب إلى ليلى، ليلى هي التي خلد اسمها في الثقافة حيث تظل ليلى هي المحبوبة، أما قيس فيبدو شخصية غير محددة المعالم؛ تتماهى تارة في عشق مغرق، وتارة في نصوص تنسب إلى غيره.

تحوي العلاقة السابقة أمراً استدعته أحوال النص فالمحبوب تأطر في المركز (يوسف) في القصة القرآنية، و(ليلى) في قصة قيس وليلى، وذلك المركز هو ما ينبغي ذكره، بينما المحب هو الهامش (امرأة العزيز، مجنون ليلى) وهو الذي يجب أن يغيب نصياً.

(7) Julia Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, tran. Thomas Gara,Alice Jardine, and Leon S. Roudies, Columbia University Press, 1980, p. 15.

ومن ثم يمكن الحدس بإمكانية أن تكون قصة مجنون ليلى تشكيلاً حكائياً جديداً تأسس على ظلال وانعكاسات قصة يوسف عليه السلام التي وردت في القرآن والتي تداخلت مع الوجدان العربي، مع مراعاة التحوير في مواقع العلامات والعلاقات فيما بينها، حيث تبدو قصة مجنون ليلى وكأنها انتصار للأنثى التي تتحول من موقع الطالب إلى موقع المطلوب وهو موقع يداني العبودية. والمفارقة النصية لا تكون في هذا الموقع فحسب، بل تتواجد في أكثر من ملمح نصي، فتتغير تراتبية الطالب والمطلوب، فيتحول الذكر إلى طالب للأنثى، ولا يستجاب له بعد أن كان مطلوباً فلا يجيب.

إلى جانب ذلك لنا أن نلتفت إلى نوع الحالة الاقتصادية السائدة في القصتين: القصة القرآنية تدور أحداثها في مجتمع غني ينعم بالمال والسلطة، أما قصة ليلى ومجنونها فتدور أحداثها في مجتمع مفارق للغنى بفقره المدقع.

وتبدو التحولات النصية: حيث تتحول الرغبة في الجسد إلى رغبة في وصال روحي فحسب قد تتحول غايته إلى تمني الموت كنهاية طبيعية للعشق، كما يقول قيس:

فما خيرُ عشق ليس يقتل أهله

كما قتل العشاق في سالف الدهر

كان يوسف عفيفاً وقد أوصلته عفته إلى السجن، وكان قيس عفيفاً وقد أوصلته عفته إلى الجنون، والجنون والسجن ستر لهما وتغييب عن الاختلاط بالواقع المعاش، وكما كان سجن يوسف

نوعاً من التحايل المؤقت من العزيز وامرأته لئلا ينتشر أمر امرأة العزيز (زليخا) بين الناس، كان الجنون هو الغطاء والتغييب الثقافي لنسق جديد أوشك أن يؤسسه ذلك الصوت الذي اخترق السائد وتجاوزه في أكثر من موقع.

ستار الحكمة/ستار الجنون:

إن حرصت الثقافة العربية على دعم بعض خطابات الجنون، كما فعل النيسابوري في (عقلاء المجانين) فذلك عائد إلى كونها خطابات عاقلة تتلمس الحكمة وتصدر عنها، مما يشي بوجود دائرتين لخطاب الجنون في الثقافة: خطاب الحكمة التي كثيراً ما يبحث العربي عنها بوصفها خطاباً جماعياً مشاعاً، يحقق المنفعة بالتزامه مبدأ الخط الأفقي في علاقته مع الجماعة، ويعتمد على تلك المقولة المتوارثة (خذ الحكمة من أفواه المجانين)، لقد كان بهلول المجنون الكوفي «من أقدم رواد التصوف الذين ضربوا مثالاً لحياة الزهد ويقال إنه كان يعمل واعظاً في بلاط هارون الرشيد»[8].

أما الخطاب الفردي فيتجه رأسياً إلى الذات، وينطوي على نفسه، ومن هنا كان من المجانين من يقول الحكمة، ومنهم من لا يقولها، ومن ثم وقعت تراتبية الخطاب وأولوياته داخل خطاب الجنون نفسه فكان الأول منها وخطابه في مركز الضوء، ووقع الثاني في دائرة الهامش.

---

(8) كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، نقل السيد يعقوب ورمضان عبد التواب، دار المعارف بمصر، 1979م، ج4، ص 55.

ومن الأنسب العود إلى شعراء العربية المبرّزين الذين تغنت بهم تلك الثقافة، وشهدت لهم لتلبيتهم متطلباتها ببناء أنساق شعرهم على الحكمة، وحققوا بذلك أولوية التراتب الثقافي كأبي الطيب المتنبي، وأبي العلاء المعري وغيرهم، حيث يعيد أحد المستشرقين سبب نجاح هؤلاء إلى ميل العرب الطبيعي إلى «الأبيات التي يلخص فيها الشاعر في عبارة محكمة السبك حكمة عامة»[9].

لقد تحول خطاب قيس السردي لا الشعري إلى خطاب حكمة تتشظى عن الجانب الوعظي والإرشادي الذي تستدعيه سيرته الذاتية، وعن ملامح لتلبس المجنون برداء التصوف، وهو رداء قهري ربما فرضته أصوات متداخلة مع صوت قيس.

ورد في إحدى حكايات المجنون «لم يكن أهل ليلى يسمحون للمجنون بالحضور إلى قبيلتهم ولو للحظة، وتصادف أن كان أحد الرعاة يجلس في تلك الصحراء فأخذ المجنون الثمل منه فرو خروف، ثم انحنى وألقى الفرو على رأسه فبدا شبيهاً بالخروف، وقال للحارس: استحلفك بالله أن تتركني أسير وسط القطيع، ثم سق القطيع وأنا أتخفى عن الغير،تحت هذا الفرو، لكي أنعم بالحبيب ساعة.

وأخيراً تخفى المجنون تحت الفراء، وسار إلى محلة المحبوبة مع القطيع، سار في غاية السرور بعد أن تملكه

(9) شارل بلا، ص 145.

الاضطراب أول الأمر، سار وقد فقد عقله واتزانه نشوة في نهاية الأمر، وما إن هاج عشقه حتى تصبب عرقه، فأخذه الراعي وحمله إلى الصحراء، وألق الماء على وجه ذلك الثمل النشوان، حتى ينطفئ أوار تلك النار بفعل الماء.

بعد ذلك جالس المجنون الثمل ذات يوم جمعاً من الأهل بالصحراء، فقال أحد أقاربه: لقد ظللت عارياً فترة طويلة، يا عالي الهمة. . . أي رداء تفضله، آتيك به في التو إن تطلبه.

قال المجنون: ليس كل رداء يليق بالحبيب، ولا رداء عندي أفضل من الفرو، إنني أطلب ردائي من ذلك الخروف كما أحرق البخور من أجل عين السوء، وعلى الرغم من أن المجنون جدير بأن يرتدي الأطلس والحرير، إلا أنه يطلب أي رداء تفضله ليلى.

لقد رأيت الحبيب وأنا في هذا الفرو، فكيف اتخذ رداء غير هذا الفرو، لقد أدرك القلب سر الحبيب عن طريق الفرو، فليكن لي رداء إن أفقد العقل»[10].

توظف حكاية قيس هنا توظيفاً مناسباً في هذا النص، حيث تنبع أهمية ذلك التوظيف من التداخل بين صوتين متوازيين يكاد يستر أحدهما الآخر ويغيبه: التصوف ممثلاً في سارد الحكاية والجنون ممثلاً في الفاعل السردي لها.

ولعل العلامة الأكثر إشراقاً في هذا الجانب هي التحول الذي يتحقق بالرداء الذي يرتديه، حيث التحول من البشري إلى

(10) فريد الدين العطار، منطق الطير، ترجمة بديع محمد جمعة، القاهرة: المكتب المصري للمطبوعات، د.ت، ص 368.

الحيواني إذ يتحول إلى قطيع الأغنام ليأنس به، وما الاضطراب الذي حدث له إلا نتيجة لذلك التحول، وكل ذلك مرتكن إلى الرواية التي أثارها الأصفهاني، والتي تتداخل مع الحكاية السابقة «قالوا: كان يهيم في البرية مع الوحش، ولا يأكل إلا ما ينبت في البرية من بقل ولا يشرب إلا مع الظباء إذا وردت في مناهلها، وطال شعر جسده ورأسه وألفته الظباء والوحوش فكانت لا تفر منه»[(11)].

ألم يتحول قيس هنا من البشري إلى الحيواني، ولا سيما بعد تخليه عن اللباس كمظهر ثقافي إنساني؟ لقد استقل المجنون ـ كما أعلن السرد ـ عن البعد الإنساني بكافة تفاصيله، وتحول إلى جزء من قطيع، لقد أوصله الحيواني إلى غاياته التي لم تتحقق مع البشر، بالقطيع تحققت أهدافه وأحلامه المنفية مع بني الإنسان، ليكون جنونه هنا تعبيراً عن حياة وعن موقع وعن ثقافة، وما التحول من اللباس إلى الفرو إلا دال على ذلك.

إن اللباس أو الثوب الذي ارتداه المجنون وهو الصوف ما هو إلا علامة من علامات التصوف، لقد حول الفرو الذي ارتداه قيس خطاب المجنون إلى خطاب حكمة فها هو العطار يهيم بتلك الحكمة، ولا يكتفي بالتداخل مع الحكاية بعد انتهائها، بل يتقاطع معها مباشرة، وقبل أن يكمل المجنون خطابه.

هنا يوازي الفرو الجنون في سترهما لقيس: جسداً وسيرة،

---

(11) أبوالفرج الأصفهاني، ج 2، ص 23.

وفتحهما الباب أمامه كي يحقق آماله: بالفرو تمكن من الوصول إلى ليلى، وبالجنون استطاع أن يواري ما يريد «كان مجنون بني عامر من أحباء الله، ولكنه ستر شأنه بجنونه»[12].

ويبدو أثر توظيف الفرو في الحكاية بوصفه لا يتأطر في دائرة السلع التي تباع وتشترى، فقد لبس قيس الصوف وبذلك أصبح متصوفاً، لقد سعت الحكاية إلى تأطير صوت قيس وغيره من الشعراء العذريين في دائرة الاحتجاج الثقافي على بنية المجتمع الإسلامي الاقتصادية المؤسسة على الغنى والثراء الفاحش في ذلك العصر الذي كانت فيه مدن كالمدينة المنورة ومكة المكرمة تزدهر بذلك النشاط المالي. وفي الوقت نفسه كانت البادية التي يعيش فيها شاعر كقيس في ظل أوضاع اقتصادية أقرب إلى الفقر والحاجة، ليبدو اللباس نوعاً من ممارسة الحجب الذاتي، إلى جانب كونه احتجاجاً على نظام حياة.

ولا عجب أن نجد قيساً يعلن شدة وقوع الأمر عليه عندما تتحول محبوبته إلى سلعة تباع وتشترى في الوقت الذي زهد قيس في كل مقومات الحياة وأقلها الرداء، إن ليلى بزواجها الثقفي الغني تصبح تلك السلعة التابعة لرأس المال فحسب، ويتضاءل آنذاك دور الإنسان وعواطفه، وانطلق قيس يرى ليلى في دائرة إطاره الحيواني الذي تأطر به، ليسهل بذلك تصنيفها كسلعة، وذلك من خلال قوله:

(12) الحسن النيسابوري، عقلاء المجانين، بيروت: دار الفكر اللبناني، ط1، 1990 م، ص 46.

ألا إن ليلى كالمنيحة أصبحت
تقطع إلا من ثقيف حبالها
فقد حبسوها محبس البدن وابتغى
بها الربح أقوام تساحت مالها(13)

ويبدأ الدور بعد حجب الشاعر كذات فاعلة، على إبداعه الشعري إذ تتبدى أبيات الحكمة لتحجب غيرها، كما تسدل على أبيات أخرى ستائر مظلة نصية لشاعر آخر، وكأن الشاعر لا يبدأ شعره إلا اعتماداً على شعر غيره، لتكون بذلك محاولة أخرى لممارسة آلية الحجب والتغييب الجزئية عبر الشعر كما يرد في بيتي امرئ القيس (فقد أنشد متمثلاً بيت امرئ القيس وضم إليه ثانياً):

أجارتنا إن الخطوب تنوب
وإني مقيم ما أقام عسيب
أجارتنا إنا غريبان هاهنا
وكل غريب للغريب نسيب
فلا تزجريني عنك خيفة جاهل
إذا قال شراً أو أخيف لبيب(14)

لقد تولدت علاقات فرعية أخرى، أسهمت بدورها في تغييب

(13) الأصفهاني، ج2، ص 51.

(14) داوود الأنطاكي، تزيين الأسواق في أخبار العشاق، بيروت: دار الهلال، ط3، 1990م، ص 102، وانظر أيضاً ديوان مجنون ليلى، تحقيق يوسف فرحات، بيروت: دار الكتاب العربي، ط3، 1997.

فردي للشاعر، تتوضع أولاها في مظهر لدفاع ذاتي تقليدي للثقافة، يتمثل في الصراع الدائر بين الشاعر والأنساق الثقافية المختلفة؛ فالمقطوعة الشعرية المتمثلة في النسيب فحسب تتصل بتجربة ذاتية موغلة في خصوصيتها لا تلبي سوى حاجة الشاعر نفسه، وتسهم في الوقت نفسه في كسر أفق انتظار المتلقي بخروجها على قانون الشعر العربي الكلاسيكي ورغبتها في التطوير، وهي بهذا تخترق الإطار الثقافي السائد بانتهاكها لموضوعات الشعر من جانب، ولأحكام القرآن الكريم والسنة النبوية بوصفهما مصدرين جديدين، تلك الأحكام التي تأمر بالتعقل والبعد عن الحرمات من الجانب الآخر.

ولقد كانت العفة الجدار الأخير الذي استند عليه خطاب المحب الشعري، وغيره من شعراء الغزل العفيف، ولنا أن نرى الجنون بوصفه نتاجاً طبيعياً لجدلية العفة والشعر.

لقد رأى بعض الباحثين العفة في الغزل العذري نتيجة لفقد العقل، رامياً إلى تأسيس ما يمكن وصفه بأمثلة المرأة، إذ يقول: «يؤدي الجنون إلى أن يجد الشاعر العذري نفسه أمام امرأة الكون العذري، التي رفعت إلى مستوى المثال»[15].

ومع أن أمثلة المرأة قد توقع الشاعر في الموقع المضاد للثقافة السائدة إلا أن الوصف بالجنون ـ في حالة قيس وربما غيره من

---

(15) الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العذري، ترجمة مصطفى المسناوي، الدار البيضاء: عيون المقالات، 1987م، ص 82.

شعراء الغزل العذري ـ نتج عن التمسك بالعفة، وليست العفة نتاج الجنون كما يشير الباحث.

ويقودنا ذلك إلى موقف آخر، وهو الذي ينبثق عن التعارض الحقيقي بين الدين وهوى النفس؛ فاتباع هوى النفس خروج عن الدين، وشرط المسلم أن يكون قلبه عامراً ومطمئناً بالإسلام، يقول ابن قيم الجوزية في ذلك: «ويخاف على من اتبع الهوى أن ينسلخ عن الإيمان وهو لا يشعر»[16].

وقد أَدرك هذا التعارض بعض أولئك العذريين أنفسهم الذين وقعوا فريسة سهلة للعشق، ولذا فقد قال رجل من بني فزارة لرجل من بني عذرة: «تعدون موتكم من الحب مزية، وإنما ذلك من ضعف البنية ووهن العقدة وضيق الرؤية. فقال العذري: أما أنكم لو رأيتم المحاجر البلج ترشق الأعين الدلج من فوقها الحواجب الزج، والشفاه السمر تفتر عن الثنايا الغر، كأنها سرد الدر، لجعلتموها اللات والعزى ورفعتم الإسلام وراء ظهوركم»[17].

وفي مسند أحمد بن حنبل «ويحك يا عكاف إنهن صواحب أيوب وداود ويوسف وكرسف فقال له بشر بن عطية ومن كرسف يا رسول الله؟ قال رجل كان يعبد الله بساحل من سواحل البحر ثلاث مائة عام يصوم النهار ويقوم الليل ثم إنه كفر بالله العظيم

---

(16) ابن قيم الجوزية، ص 476.

(17) عبدالرحمن ابن الجوزي، ذم الهوى، بيروت: دار الكتب العلمية، 1993م، ص 183.

في سبب أمرأة عشقها وترك ما كان عليه من عبادة الله عز وجل ثم استدركه الله ببعض ما كان منه فتاب عليه ويحك يا عكاف تزوج وإلا فأنت من المذبذبين قال زوِّجني يا رسول الله قال قد زوجتك كريمة بنت كلثوم الحميري».

ويأتي شاعر فيصف امتلاء قلبه الخالي بالهوى والشوق فيقول:

أتاني هواها قبل أن أعرف الهوى

فصادف قلباً خالياً فتمكنا

وقد ورد في الحديث الشريف «ما تركت بعدي فتنة أضر على الرجال من النساء». فإذا كان الحديث السابق قد احتوى على تحذير مباشر من النساء بوصفهن مصيدة الشيطان، وتلك المصيدة هي التي وقع فيها شعراء الغزل، انطلاقاً من قيس بن الملوح ومن وليه من شعراء الغزل، حيث يحقق قيس أسبقية زمنية عنهم ـ إذا استثنينا عروة بن حزام ـ فبالغ قيس في وصف الهوى وامتلاء القلب به، الأمر الذي مهد لتلقيه ردة فعل أولية.

ولا ريب أن النصوص السابقة تنفي إمكانية الجمع بين العشق والإيمان، وما الشروط الموجودة في الأثر (من عشق فعف فكتم فمات فهو شهيد) إلا شروط يصعب تحقيقها على من كان مثل قيس، فهو لم يكتم حبه بل جاهر به وأعلنه، ولذا فإن التحذير الديني يكرس ولاسيما في تلك الفترة لصد تلك الرغبات التي تعدّ مضيعة لوقت المؤمن الذي ينبغي أن يستغل في العبادة والجهاد.

وتبرز المعارضة الظاهرية لخطاب قيس، وتصل أقصاها حين

يتحول امتلاء القلب بالهوى إلى اعتراض ظاهري على القدر، إذ تبدو لنا إحدى الزوايا التي يمكن النفاذ منها إلى ما يدعم الرؤية السابقة، وذلك في الرواية التي يرويها الأصفهاني عن ابن الكلبي أنه قال: «لما قال مجنون بني عامر:

قضاها لغيري وابتلاني بحبها

فهلا بشيء غير ليلى ابتلانيا

نودي في الليل: أنت المتسخط لقضاء الله والمعترض في أحكامه؟ واختلس عقله فتوحش منذ تلك الليلة وذهب مع الوحش على وجهه، وهذه القصيدة التي قال فيها هذا البيت من أشهر أشعاره»[18].

إذاً فقد أسهم البيتان السابقان في خلق تلك الصياغة الدينية المضادة لشخصية الشاعر، حيث بدأ تلقي الشاعر يتخذ منحى دينياً، وما عقابه بالجنون إلا بسبب ذلك.

وقد يكون عقابه من نوع آخر في روايات أخرى، إنه مرض البرص بما يحمله من دلالة زوال اللون الطبيعي للجسد «فما مات حتى برص، وأرى في منامه قائلاً يقول له: هذا ما تمنيت»[19].

ومع التسامح الكبير الذي أضفاه الإسلام على أنواع شعرية أخرى، إلا أن تنوع العقاب في تلك الروايات يشي برسالة احتجاج يقيمها السرد هنا في صراعه مع الشعر الذي أورده قيس

---

(18) الأصفهاني، ج 2، ص 62.

(19) ابن رشيق، ج 1، ص 160.

متعارضاً مع الإيمان، ومن ثم تبدأ أولى مراحل إحالة الشاعر من عوالم العقلاء إلى عوالم الجنون، ولذا ينسج بقية السرد المتصل بسيرة قيس بن الملوح انطلاقاً من تلك المقولة ليبدو متحولاً من البشري (الطبيعي) العاقل إلى الحيواني الذي لا يعقل، ويبدو كتاب الأغاني مرتعاً خصباً لذلك النوع من الروايات.

لقد حاول الشاعر أن يخفف من غلواء تلك الصنمية المجسدة في قلبه، لكن محاولة التخفيف قد أوجدت انفصالاً كبيراً بين المجنون ومتلقيه، ولا سيما مع قوله:

أراني إذا صليت يممت نحوها
بوجهي وإن كان المصلى ورائيا
وما بي إشراك ولكن حبها
كعود الشجا أعيا الطبيب المداويا

إن تقبل بيت شعري من هذا النوع يضع الحبيبة في موازاة مع القبلة يعد أمراً بالغ الصعوبة على المتلقي المسلم الذي تشكل له القبلة معنى روحياً سامياً، حتى ولو كان الأمر مطروحاً كإبداع شعري، وفي فترة كتلك.

ولعل الشاعر نفسه قد مر به مثل هذا التأثير، فكان إصراره على نفي تهمة الشرك التي قد يوصم بها فكان النفي (وما بي إشراك. . .) ثم استدراكه (ولكن حبها كعود الشجا).

أليس قيس هو القائل:

يا حبذا عمل الشيطان من عمل
إن كان من عمل الشيطان حبّيها

منيتها النفسَ حتى قد أضر بها
وأحدثت خُلُقاً مما أمنيها[20]

وهو بهذا القول يضع نفسه في تلك المواجهة الصارمة التي تدعو ابن الجوزي للاستشهاد ببيتين شعريين له، للتأكيد على الخطر الأعظم الذي يصنعه العشق بالمسلم.

وإن كان السرد قد أنطق ليلى، وجعلها تصفه بالجنون أيضاً، قالت ليلى العامرية:

لم يكن المجنون في حالة
إلا وقد كنت كما كانا
لكنه باح بسر الهوى
وإنني قد ذبت كتمانا[21]

يبدو الصوت الذي ألبسته الرواية هنا لليلى ليس صوتها بالفعل ولكنه صوت الثقافة التي رفضت أن يبوح قيس بسر الهوى، ليكون البيتان السابقان أشد تعالقاً بالأثر (من عشق فعف فكتم فمات فهو شهيد)، إن مخالفة قيس لتلك القاعدة التي تدعو إلى كتمان الهوى أوجبت تغييبه تحت ستار كثيف هو التصوف ـ كما عرضنا ـ أو ستار أشد كثافة وهو الجنون.

لقد وعى السرد إدخال قيس بن الملوح في دائرة الجنون تغييباً له وستراً حتى يكون داخلاً في حكم من رفع القلم عنه

(20) ابن الجوزي، ص 297.

(21) أبو الفتح الأبشيهي، المستطرف في كل فن مستظرف، بيروت: دار الفكر، 1995م، ج 2، ص 285.

في الحديث «رفع القلم عن ثلاثة: عن النائم حتى يستيقظ، وعن الصغير حتى يكبر، وعن المجنون حتى يعقل»، فليقل ابن الملوح ما شاء وليفعل ما شاء، ليكون بذلك منعماً بمظلة الجنون التي تضمن لصوته الاستمرار ولو في الظل، بعيداً عن دائرة الضوء.

أطلال الشّنفرى

لنا أن نتوقف مع الشنفرى: النص والحكاية عبر محورين متضادين ينسج الشاعر والسارد فيهما تلك العلاقة مع المرأة، وزاد في توسيع الهوة ذلك التناقض في المرويات القديمة التي أخذت على عاتقها الانطلاق في تعددية الروايات في الحكاية الواحدة، ومن ثم تعددية القراءات لها.

لم يكن «الشنفرى» ذلك الشاعر الجاهلي الذي استلهم المرأة والطلل للانطلاق في شعريته، كما فعل غيره من الشعراء الجاهليين الذين وقفوا واستوقفوا وبكوا واستبكوا، ولكنه كان أقرب إلى بقية الشعراء الصعاليك الذين انتبذوا من القصيدة الطللية مكاناً قصياً، فالخروج على القبيلة كان يتضمن خروجاً على أعراف النص الشعري القبلي، لأنه يضمن الاستمرار والتجدد للنص الخارج على ثقافة القبيلة وأعرافها.

وإذا كان الشعراء الصعاليك لم يسايروا شعراء (الجماعة) الجاهليين في الاحتفاء بالأنثى، إلا أنهم لم يبالغوا في إقصائها في شعرهم وحكاياتهم، وكعلامة على نبذ المركزية والاستناد على اللامركز، حيث كانت تتنامى لديهم هامشية المكان والعيش، وإن

بدت بعض مقطوعاتهم تهتم باستحضار للمرأة عبر تلك النداءات الاستهلالية لأمرأة كـ (أم عمرو) وغيرها، وطالما وصف بعضهم علاقاته المختلفة مع المرأة، بوصفها أنثى فحسب. . . وبغض النظر عن مدى تعامل الصعاليك مع المرأة إلا أن العلاقات المختلفة التي تشي بها نصوص الصعلكة تنخرط في دائرة أقل اهتماماً وأدنى إلى البحث عن اللامركز في حيواتهم.

كثيراً ما نجد الشاعر الشنفرى مخالفاً للقاعدة السائدة في الشعر الجاهلي، فهو يمثل المستوى الأكثر حدة في نوعية العلاقة بالمرأة، إذ تتشظى صورتها لديه غالباً فتراوح بين صورتين: إحداهما صورة (المرأة المثال)، أما الصورة الأخرى فهي صورة المرأة المقصاة الخاضعة للتهميش، والتعذيب، ويمكن القول: إن الشتفرى قد فاق تأبط شراً بجرأته في إقصاء بعض النماذج الاجتماعية المتمركزة والسائدة في الشعر العربي وأهم تلك النماذج أنموذج الأنثى، الذي طالما ارتكزت عليه بنيات الشعر، حيث الارتهان إلى علاقات الحب المؤسسة على البعد المكاني بوصفه عاملاً في ثراء القصيدة، ومحوراً مهماً في تناولاتها.

وإن كان تأبط شراً كشاعر صعلوك يتضمن شعره إشارات متعددة حول المرأة بوصفها الأنثى الخليلة أو الحبيبة، إلا أن تلك العلاقات لا تعدو كونها علاقات سطحية مع المرأة لم ترق إلى ذلك السمو في العواطف الذي يسهم في بلورة نتاجه الشعري وتصنيفه.

ولهذا السبب تضاربت آراء كثير من الباحثين القدماء والمحدثين

ـ ولعل آخرهم «يوسف خليف» الذي ترك لنا بحثاً متميزاً عن الصعاليك ـ حول الشنفرى: التسمية والحكاية والنصوص الشعرية.

ومن هنا سنحاول في تناولنا أن نشير إلى إشكالية تلك العلاقة بين الشنفرى والمرأة، وهي علاقة فيما يبدو تنحو إلى التأزم والقلق، حيث أدت تلك العلاقة المتأزمة بين طرفي نقيض إلى إقصاء المرأة ـ إذا استثنينا القصيدة التائية عن أميمة التي شكك في نسبتها إليه بعض الباحثين كما شككوا في نسبة القصيدة المشهورة (لامية العرب) إليه ـ ويبقى الجسد النصي لشعر الشنفرى خال تماماً من المرأة الحبيبة أو الزوجة أو الخليلة. فلم كان تعامل الشنفرى بهذه الصورة؟

ولمحاولة تفسير ذلك سنراوح بين النص إلى ماهو (خارج نصي) حيث تلك الروايات المتضاربة عن حياة الشنفرى التي حولت تلك الشخصية من شخصية واقعية إلى شخصية يغلب عليها الجانب الأسطوري، حيث لن يغنينا ذلك المتن القليل الوارد إلينا الذي يمثل النص الشعري للشنفرى.

هنا سنحاول بناء الحكاية التي سيكون الشنفرى فاعلها السردي، في حين تطل المرأة بصورتها المتشظية إلى صورتين: صورة المساعد وصورة المعارض في الوقت نفسه، وعلى ضوء ذلك كله هذا سنحاول هنا الإجابة عن السؤال السابق، ومحاولة إيضاح نقطة أخرى تبدو بالغة الأهمية وهي بم استعاض الشنفرى عن صورة المرأة الخليلة أو الحبيبة أو الزوجة التي لا تتبدى في النص الشعري له؟

تتركز المرويات عن الشنفرى على أمه كشخصية لها الأثر الأكبرفي تكوينه، حيث يتفق أغلبهم على كونها أمة سوداء، ولهذا فهو يعد من أغربة العرب كتأبط شراً والسليك وعمرو بن براق، ومن هنا تتناسل حكاية الشنفرى من سواد أمه ويكون سواد أمه الذي عيرته به الفتاة علامة تغيير كبرى في حياته، حيث تصبح الأم موضوعه، ويبدو اللون الأسود أبرز المعارضين، ومنه تتوالد حلقات لمعارضين آخرين، فتبدأ تلك الحلقات عندما يحلف أن يقتل من بني سلامان مائة رجل، ولهذا بنيت حكايته برمتها على ذلك، فالفتاة التي أحبها الشنفرى حين يهوي عليها ليقبلها في خلوته بها، يكون الرد منها سلبياً؛ إذ تهوي عليه تلك الفتاة الصغيرة بلطمة تفضي به إلى تغيير رؤيته وموقفه من الحياة والعالم، ولعل ما ورد في روايات أخرى كونها لطمته لسبب آخر لا ينفي تنامي تلك العلاقة السلبية بين الشنفرى والمرأة[1].

انطلاقاً من تلك الحكاية تتحول علاقة الابن الشنفرى بأمه الأمة السوداء إلى علاقة توحد معها، وهي علاقة لا تكتفي بالبنوة كأس لها، ولكنها تتجاوزها إلى تمركز الأم في ذهنية الفتى الشنفرى وتهميش ماعداها من نساء، وتتضمن تلك العلاقة المقامة مع أمه (الحاضرة الغائبة) التي أشرنا إليها كل العلاقات التي افتقدها الشنفرى في علاقاته مع المرأة بوصفها أنثى.

ولنا أن نتوقف عند مقولة أحد الباحثين التي بنى فيها (جماعية

---

(1) يوسف خليف، ديوان الصعاليك، شرح يوسف شكري فرحات، بيروت: دار الجيل، 1992م، ص 23.

الشاعر) انطلاقاً من «ابن رشيق» في كتابه (العمدة)، وتلك أولى مراحل التعريف به كشاعر (ما يلفت النظر هو أن القبائل لا تأتي لتهنئة الشاعر، وإنما لتهنئة القبيلة، وهو شيء غريب بالنسبة لعصرنا الذي تسيطر عليه الفردية وحقوق المؤلف)[2]، لكننا هنا سنجد الفرق بين شاعر كالشنفرى أو شاعر كزهيربن أبي سلمى، لا أظن أن أحداً سيلجأ إلى تهنئة قبائل الأزد في العصر الجاهلي بتأبط شراً أو الشنفرى، وهنا يظهر الفرق ليس على مستوى كهذا فحسب، ولكن سيأخذ هذا الفرق تجلياته في جوانب أخرى، فإذا كانت «أسماء النساء في شعر النسيب اصطلاحية وتبعاً لذلك قليلة»[3]، فإن شعر الشنفرى لا يوجد به سوى اسمين: أحدهما لا تبدو تجلياته في النص، فهو أخرس وأصم وعاجز عن الحركة في قوله:

ألا هل أتى عنا سعاد ودونها

مهامه بيد تعتلي بالصعالك[4]

وأما الآخر فهو اسم له تجلياته النصية، وهي (أمامة) في قوله:

فواندماً بانت أمامة بعدما

طمعت فهبها نعمة العيش ولت

التي تصغّر إلى «أميمة»، وهذا الاسم لايشكل نمطاً جماعياً، بل يشكل نمطاً فردياً في شكله أو مضمونه، بين أمامة وأميمة

(2) عبد الفتاح كليطيو، الأدب والغرابة، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1982م، ص 47.

(3) م. ن، ص 67.

(4) خليف، ص 89.

تتبدى العلاقة المستترة والشكلية المباشرة بالأم، ومع أن الاسمين قد وردا بشكل شبه متواتر إلا أنه يمكن عده كنمط اصطلاحي وارد في الشعر العربي[5]، كما ورد لدى النابغة:

كليني لهم يا أميمة ناصب

وليل أقاسيه بطيء الكواكب

أو كما يقول ذو الأصبع العدواني:

جزعت أمامة إن مشيت على العصا

وتذكرت إذ نحن ملتقيان

إلا أن الاسم لدى الشنفرى يتخذ قيمته وتجلياته من تلك الصفات التي أثبتها الشاعر لمحبوبته، حين يفارق الشاعر ذلك النمط الاصطلاحي، وهي صفات تغلب عليها المثالية دعت شوقي ضيف إلى اعتبارها الزوجة لا الحبيبة «وهي أبيات في وصف زوجته أميمة تنعتها فيه بأخلاقية مثالية ممتازة»[6]، يقول الشنفرى:

أميمة لا يخزي نثاها حليلها

إذا ذكر النسوان عفت وجلت

يحل بمنجاة من اللوم بيتها

إذا ما بيوت بالملامة حلت

الصفات السابقة لا تطلق إلا على المرأة البعيدة عن إقامة علاقة مع غير زوجها، ولا سيما أن الشاعر نفسه يتحول من تلك

(5) كليطو، ص 67.

(6) شوقي ضيف: العصر الجاهلي، القاهرة: دار المعارف، ط8، 1986م، ص 380.

الصورة (المرأة الطاهرة العفيفة) إلى صورة أخرى في النص نفسه:

فبتنا كأن البيت حجر حولنا
بريحانة ريحت عشاء وطلت

فيما يتصل بالمحبوبة هناك صورتان يؤسس لهما النص: صورة الأم، وصورة الحبيبة، وإن بدت الصورتان متباعدتين، إلا أن الشاعر يجهد كي تتمازج الصورتان، وتبدوان صورة واحدة نهائية هي الصورة الأهم ذات البعد الفاعل في النص، فأميمة التي بدأ بها الشاعر صورة متحولة عن أمامة، وذلك كله انبثاق للصورة المثلى وهي صورة الأم.

ليس من السهل على شاعر كالشنفرى الذي يتبنى خطاباً فردياً ويعارض خطاب الجماعة أن يتخلى عن صورة الأنثى الفردية التي يحتفظ بها، والتي أرغمته (الجماعة) على وأدها عبر تهميشها، ومن ثم تهميشه بسبب أمه التي تغنى بها، حيث يبالغ في وصفها بتلك الصفات التي تشي بعلو النسب بقوله:

أنا ابن خيار الحجر بيتاً ومنصباً
وأمي ابنة الأحرار لو تعرفينها[7]

ووصفها بالجمال بقوله:

أليس أبي خير الأواس وغيرها
وأمي ابنة الخيرين لو تعلمينها

(7) الأصفهاني، ج21، ص186.

إذا مـا أروم الـود بـيـنـي وبـيـنـهـا

يـؤم بـيـاض الـوجـه مـنـي يـمـيـنـهـا[8]

لقد افترض بعض الباحثين[9] أن أم الشنفرى قد تكون مولودة من أب حر وأم أمة، كما رأى يوسف خليف أن وصف الشنفرى لأمه بأنها «ابنة الأحرار» لا يعدو أن يكون تعبيراً عاطفياً يتلاءم مع الجو العاطفي الشديد الحساسية الذي قيلت فيه هذه الأبيات، فهو صرخة من نفس الشنفرى الحساسة في وجه ابنة سيده المتعجرفة[10]، أما في تفسير وصف الأم بالبياض، فقد عده على طريقة العرب في التعبير عن اللديغ بالسليم، وإما أن يكون لوناً من السخرية من اهتمام هؤلاء السادة بمسألة اللون[11]، ولنا أن نتفق معه في التفسير الذي يتصل بالجو العاطفي الشديد الحساسية، أما ما يتصل بوصفها بالبياض للوجه، فهو بياض معنوي لا مادي، ذلك أن العرب غالباً ما تصل البياض باللقاء كعلامة على المودة والهشاشة، وتصف بالبياض من يقدم عملاً متميزاً؛ فتقول العرب: (وجهه أبيض) لمن كان كريماً وهاشاً باشاً لهم عند الاستقبال، ومن كان عكسه يوصف بالسواد، فيقال (وجهه أسود)، وفي اللسان (إذا قالت العرب فلان أبيض وفلانة

(8) خليف، ص 53.

(9) للدكتور يوسف خليف عرض مهم شامل لأهم دراسات المستشرقين حول شخصية الشنفرى في كتابه الشعراء الصعاليك.

(10) خليف، ص 326.

(11) م. ن، ص 327.

بيضاء فالمعنى نقاء العرض من الدنس والعيوب، ومنه قول زهير:

أشم أبيض فياض يفكك عن
أيدي العناة، وعن أعناقها الربقا

قال: وهذا كثير في شعرهم، لا يريدون به بياض اللون ولكنهم يريدون المدح بالكرم ونقاء العرض من العيوب)، وقد ورد في مسند أحمد بن حنبل (قول عمر بن الخطاب لعدي بن حاتم حين سأله أتعرفني؟ قال: نعم إني أعرفك، آمنت إذ كفروا وأقبلت إذا أدبروا، ووفيت إذ غدروا، وإن أول صدقة بيضت وجه رسل الله صلى الله عليه وسلم ووجوه أصحابه صدقة طيء).

تلك الصورة اللغة المغرقة في أمثلة الأنثى بوصفها أماً تجد انعكاساتها في حكاية الشنفرى، فالأم مساعد له على تحقيق ذاته وإلغاء ما حوله من شخوص وفي مطلع تلك الشخوص المرأة، ولذا فلا بأس عنده أن يصف صديقه «تأبط شراً» بأنه أم، وذلك في قوله:

وأم عيال قد شهدت تقوتهم
إذا أطعمتهم أوتحت وأقلت
تخاف علينا العيل إن هي أكثرت
ونحن جياع، أي ألي تألت [12]

أما حين تتكاثف صورة المرأة لتبدو معارضاً له في تحقيق تلك الذاتية التي سعى الشاعر إليها بعيداً عن سلطة القبيلة، فتتبدى لنا

(12) الأصفهاني، ج 21، ص 193.

الصورة الثانية في شعره، وهي صورة الإقصاء والتهميش، فكثيراً ما أخذت صورة المرأة المولولة والنائحة المرزأة بمصيبة موت زوجها جانباً من شعر الشنفرى، لتبدو المرأة لديه الآخر المعذب الذي يتلذذ الشنفرى بإيقاع شتى صنوف الألم، فتراه يشير إلى مشهد جماعي للمرأة التي يتلذذ بتعذيبها، تلك الصورة السلبية التي يجسدها بقوله:

فـأيـمـت نـسـوانـاً وأيـتـمـت ولـدة

وعـدت كـمـا بـدأت والـلـيـل ألـيـل[13]

وقد تتحول تلك الصورة إلى صورة فردية للمرأة المصابة بفقد الزوج أو الخليل، كقوله حين يصف القوس، في صورة نرى ملاءمتها لحياة الشنفرى:

إذا زل عـنـهـا الـسـهـم حـنـت كـأنـهـا

مـرزأة ثـكـلـى تـرن وتـعـول[14]

ومن هنا أمكن القول بتلك العلاقة المتوترة بين الشنفرى وبقية النساء، وخاصة في تمثلهن في صيغة (الجمع)، أما حين يتحول إلى طابع (المفرد) فتتمثل صورة الأم التي احتفل بها في شعره في أكثر من موضع، ويظل لتلك الصورة السابقة طابعها الأمومي المباشر الذي يتخذ الجانب الإيجابي، الذي يتناسب مع وضعية أم الشنفرى التي افتقدته منذ صغره، فأصبحت بفقده ثكلى تعود إليها دورة الصورة مرة أخرى.

---

(13) خليف، ص 47.

(14) م. ن، ص 40.

ومما يؤيد هذا القول انطلاق الشنفرى في شعره من مسألة مهمة، إذ يجسد في ذلك الشعر بعض الأشياء التي كثيراً ما تترافق معه، ويتعامل معها كالأنثى، ولم تكن القوس سوى شيء طالما جسده أنثوياً في شعره، وحين يجسدها في تلك الصورة فلن تكون الأم بديلاً عنه.

ولذا حق لنا أن نتساءل من هي أنثى الشنفرى التي تعامل معها في شعره؟ والتي انطلق بها الشنفرى في صور شتى؟ من هنا كان تعاملنا مع الجسد الشعري للشنفرى، وتلك العلامات النصية التي طالما أصبحت مكرورة في هذا الجسد النصي ولا سيما أن شعر الشنفرى المتوفر بين أيدينا لا يعد كثيراً، إذا قارناه بغيره من شعراء الصعلكة أولاً، أو الشعراء بصفة عامة في العصر الجاهلي، وإلى جانب ذلك تضاف الحكايات المروية عن الشنفرى الطفل والشاعر الصعلوك، ولهذا فلا غرابة أن تجد بعض الإشارات النصية التي تشي بتأنيث القوس أو القطاة أو المرقبة، أوصديقه (تأبط شراً)، إلا أن الأعجب أن يكون التعامل معها بوصفها أنثى، بل بوصفها (أمّاً) لها علاقاتها المباشرة أو غير المباشرة مع الشاعر.

اللون واللكنة

«كان عبد بني الحسحاس عبداً أسود أعجمياً، فكان إذا أنشد الشعر ـ استحسنه أم استحسنه غيره منه ـ يقول: : أهشنت والله ـ يريد أحسنت والله ـ وأدرك النبي صلى الله عليه وسلم، ويقال: إنه تمثل بكلمات من شعره غير موزونة»[1].

استهل صاحب الأغاني سيرة سحيم بالحكاية السابقة، ومع كونها حكاية قصيرة جداً، إلا أن دورها يأتي متوافقاً تماماً مع ما رمى إليه الأصفهاني الذي مهد بالتعريف بـ «سحيم» عبر خمس صفات كانت قائمة مقام النسب الذي كثيراً ما حرص عليه بل ويلح عليه عند تعريفه بالشعراء والمغنين، لكن التعريف بسحيم اتخذ منحى آخر إذ انطلق من تلك الصفات الخمس، التي تشكل هذا الشاعر (كان عبداً أسود نوبياً أعجمياً مطبوعاً في الشعر)، وبنى على تلك الصفات ملامح سيرته.

وتوحي تلك الصفات الخمس بذلك الصراع الذي لزم سيرة الشاعر، حيث أفقدته الحكاية الآنفة الذكر الصفة الخامسة التي

(1) الأصفهاني، ج 22، ص 305.

تعد الصفة الإيجابية الوحيدة بإصرارها على أنه كانت لديه صفة التكسير للغة لا لأنه ذو لكنة أعجمية فحسب، بل لارتباط ذلك بالسواد والعبودية، لتنخرط تلك الحكاية في توافق لا يعد غريباً مع ما ترويه الحكايات الشعبية السائدة على سبيل المثال في منطقة الحجاز:

«كان ياما كان...

كان في واحد عبد عايش هو ومراته وعياله في سعادة وانبساط... في يوم كان قاعد مع أصحابه وقال لهم: إهنا نفسنا في ملوكية... راحوا اشتروا الملوخية وسلقوا اللحمة وسووا معاها فتة، واتلموا وقعدوا يبغوا ياكلوا فقال الأول: الله يا سئيد..نسينا هاجة مهمة، لازم نئسر عليها ليمون ولا الملوكية ما تسير تئمة»[2].

تبدو الصلة الرابطة بين الحكايات السابقة في التحولات المثيرة التي يظهرها السرد، حيث يقوم بتحطيم مخارج الحروف وتحويلها إلى لكنة تتناسب أو تتوازى مع الشخصيات الفاعلة في الحكايات السابقة، حيث يتواشج وجود لغة كهذه مع شخصيات من ذلك النوع توصف بالسواد ولا سيما في سرد كهذا.

ولما كانت الحكايات الشعبية المحلية تنحو إلى الإغراق الدائم في ذلك التناول اللغوي لتلك الفئات، فإن الأدب العربي القديم ولا سيما السرد لم يسلم من تلك النزعة الموغلة في جعل

(2) لمياء باعشن، التبات والنبات: حكايات شعبية من مدينة جدة، 1416هـ، ص 22.

لكنة كهذه لبوساً للشخصية بوصفها ذات لون أسود، وكأن اللون الأسود والعبودية عوامل تسهم في تدنيس اللسان وتكسيره، حيث تفقد اللغة بذلك جانباً من خصائصها مع تلبس السواد عبر آليات متعددة يستخدمها السرد متكئاً على تلك التغييرات الشكلية الواضحة المعالم كتحويل مخارج الحروف، فتتحول حروف العين والطاء والحاء والصاد على الترتيب إلى همزة وتاء وهاء وسين على التوالي، كما يتحول الخطاب إلى خطاب المؤنث، ليصبح الخطاب المهيمن والدائم في السرد.

لقد وعى الجاحظ في كتابه (البيان والتبيين) ذلك لكنه حرص على ربط تلك اللكنة بالعجم أو بمن عايشهم بعيداً عن اقتران ذلك بلون، إذ يقول في مطلع حديثه عن لكنة البلغاء والشعراء والخطباء «ما يعتري أصحاب اللكن من الأعاجم ومن نشأ من العرب مع العجم»[3]، ولذا كانت أمثلته التي ضربها بعيدة عن الارتهان إلى اللون، وكان سحيم عبد بني الحسحاس أحد تلك الأمثلة، إلى جانب الفارسي والرومي، ويوازي تلك الرؤية النقدية للجاحظ رأي آخر للمبرد إذ يقول (اللكنة أن تعترض على كلام المتكلم اللغة الأعجمية).

لكن تواتر مثل تلك الظاهرة بدا لازمة شديدة الأهمية لشخصية (سحيم) عبد بني الحسحاس صاحب البيت المشهور الذي أسهم في بلورة صوته في الثقافة العربية.

---

(3) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1998م، ج 1، ص 40.

حين أنشد سحيم يائيته أمام عمر:

عـمـيـرة ودع إن تـجـهـزت غـاديـا
كفى الشيب والإسلام للمرء ناهيا

قال له عمر لو قلت شعرك مثل (كفى الشيب والإسلام للمرء ناهيا) لأعطيتك عليه.

وقيل إنه قال: لو قدمت الإسلام على الشيب لأجزتك. قال: ما سعرت، يريد ما شعرت[4].

لقد أعلن السرد مرة أخرى ميله إلى تلك الظاهرة، التي ألمحت إلى وجود تراتب بني على المستوى اللغوي: لغة صافية نقية، لغة هجينة ومشوشة، وهو تراتب انبنى على تراتب قهري آخر تؤسس له الحكاية: اللون الأبيض، اللون الأسود.

وقد دعم ذلك ارتكان شعر سحيم على تفتيت ذلك التراتب، وهدم مركزية اللون التي تستشف من السرد، أما لكنة العجمة أو النوبية فلم يبذل الشاعر جهداً لصدها في شعره.

وبوصفه شاعراً يكمن دوره في إنتاج اللغة وإعادة تشكيلها؛ فإن تلك اللكنة لا سبيل إليها في شعره، والشعر هو الأهم، ولو وردت حكائياً، وقد يعاد هذا الشاعر في الصف الثاني لكونه عبد بني الحسحاس.

لا تكاد رواية الشعر تعرض لذلك الأمر البتة، فالشاعر بوصفه

---

(4) سحيم عبد بني الحسحاس، ديوان سحيم، تحقيق عبدالعزيز الميمني، القاهرة: دار الكتب، 1950م، مقدمة الديوان، وانظر الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص 40.

أداة إنتاج لغوي لا نجد في نصوصه الشعرية ما يوحي بتلك اللكنة أو ذاك التهتك اللغوي الذي أثبته الجاحظ على سبيل المثال مع شاعر كزياد الأعجم، إذ أورد الجاحظ في (البيان والتبيين) قوله:

فتى زاده الشلتان في الود رفعة

يريد:

فتى زاده السلطان في الود رفعة(5)

من هنا يتبين الخلاف بين اللكنة المباشرة في الشعر كما أوردها الجاحظ مع شاعر كزياد الأعجم، واللكنة المروية في حكايات السيرة مع شاعر كسحيم، حيث أجاز الحكي وجود تلك التراتبات في حين ألغاها الشعر.

ويكاد الدور الداخلي للشعر في إلغائه لتلك التراتبات يوازي دور الإسلام الخارجي في إلغائه التراتبات بين المسلمين، ولذلك كان بلال بن رباح وهو الحبشي الأسود ـ المنسوب إلى أبيه خلافاً لسحيم ـ الذي أعتق حديثاً من نير العبودية هو الصحابي الأنسب ليردد كلمة التوحيد على مسجد رسول الله صلى الله عليه وسلم، وكانت مفردات الأذان مثالاً للغة الأكثر سلاسة وعذوبة عندما يؤذن بلال دون لكنة اقتضاها شرط عبوديته.

ولا ريب إذاً أن يجد سحيم ضالته في اثنتين: الإسلام كدرع يتلبسه، والشعر كأداة يحارب بها، فبهما يحقق التوازن الذي طالما

---

(5) م. ن، ج1، ص 96.

سعى إليه، فالإسلام بوصفه الدين الذي لا يفرق بين أتباعه، فلا فضل لعربي على أعجمي ولا لأبيض على أسود إلا بالتقوى، قد حقق لسحيم ذلك التوازن النفسي الذي يستطيع منه أن ينطلق لممارسة حرياته، أما الشعر فهو أداته التي يعملها في المجتمع الذي يعيش فيه، وبها ومنها يحقق ما يصبو إليه من توازن نفسي ومجتمعي.

ولذلك نلحظ السرد ينطلق كمعارض من ثقب صغير، من خلال تلك الرواية التي يؤكد فيها الرواة عرض سحيم على عثمان «أتي عثمان بن عفان بعبد بني الحسحاس ليشتريه فأعجب به فقالوا: إنه شاعر وأرادوا أن يرغبوه فيه، فقال: لا حاجة لي به؛ إذ الشاعر لا حريم له إن شبع تشبب بنساء أهله، وإن جاع هجاهم. فاشتراه غيره»[6].

لكن سحيم استطاع ـ بالشعر ـ أن يحقق التوازن مرة أخرى فهو أداته الفاعلة، إذ تمكن من العودة إلى مالكه بعد أن رثى لحاله، وأشفق عليه حين سمعه يقول:

أشوقاً ولما تمض لي غير ليلة

فكيف إذا سار المطي بنا شهرا

هنا بدأ التعارض بين السرد والشعر: إذ يصر السرد مرة أخرى على أن يسقط تلك الأداة من يد سحيم (الشعر)، الأداة التي حقق بها سحيم التوازن في أكثر من موقع كما سنرى، وذلك بعد

(6) الأصفهاني، ج 22، ص 308.

التمهيد السابق بمقولة عثمان بن عفان السابقة، وهي المقولة التي وردت بأكثر من صورة إلا أنها تتبلور في دلالة واحدة وهي قبح ارتباط الشعر بالعبودية (إنما حظ أهل العبد الشاعر منه، إن شبع أن يتشبب بنسائهم،وإن جاع أن يهجوهم) (إن جاع هر، وإن شبع فر). ولذا كانت حركة السرد تسير في نفس الاتجاه الذي ارتضاه الرواة، ولا بأس أن يرد بيت أو بيتان ليدعما ذلك التصور السردي.

فقد ورد في كتاب (الأغاني) أنه «كان يشبب بنسائهم حتى قال:

ولقد تحدر من كريمة بعضكم
عرق على متن الفراش وطيب

قال: فقتلوه»[7].

وتتزايد حدة التعامل الحكائي حين تضع الشاعر موضع من لا يبالي بالتشبيب بأخت مولاه، حتى ولو أصابها المرض «فلما استردوه نشب يقول الشعر في نسائهم، فأخبرني من رآه واضعاً إحدى رجليه على الأخرى يقرض الشعر ويشبب بأخت مولاه ـ وكانت عليلة»[8].

و من هنا لنا أن نثير بعض التساؤلات على هامش الحكايات السابقة! هل شبب هذا الشاعر بنساء مولاه قبل حادثة البيع الآنفة الذكر؟ وهل كان لمقولة عثمان بن عفان رضي الله عنه الدور

---

(7) م. ن، ج 22، ص 309.

(8) م. ن، ج 22، ص 309.

الأبرز في تغيير مسارات السرد التالية؟ وما مدى تمفصل السرد حول تلك المقولة؟

لنمض إلى محاولة استقراء لتلك السيرة التي لا نجد فيها موضوعاً يأمل شاعر كسحيم أن يصل إليه سوى المرأة، ويموت قتلاً أو حرقاً قبل أن يحقق غاياته، والجلد والنار المتلبسان بلبوس السرد الشفاهي، الذي يوشك أن يسخر من الشاعر، إلى جانب ذلك هناك عوامل ذاتية كالسواد والشيب.

وكل تلك العوامل تشكل مجموعة كثيراً ما عدت معارضة لسحيم، إذ تقف في طريقه لكي يحقق موضوعه الأساس (المرأة).

بينما يتبدى الشعر المساعد الأول لسحيم، فهو أداته اللغوية القادرة على الرد على كل المعارضين له. ولو كان شعره يحمل تلك اللكنة لما رغب فيه مولاه، لقد برز الشعر خطاباً مضاداً للسرد في سيرة سحيم.

ولعل ذلك يعيدنا إلى جوانب جزئية حملت سحيم على المقاومة بشعره، ومن أبرز تلك الموانع التي أضفاها السرد على سحيم وجهد في الرد عليها سواده ـ جرياً على عادة بعض الشعراء السود قبله ـ إذ يقول:

أشعار عبد بني الحسحاس قمن له
عند الفخار مقام الأصل والورق
إن كنت عبداً فنفسي حرة كرما
أو أسود اللون إني أبيض الخلق

ويتواتر هذا الدفاع عن السواد في شعر سحيم، ولعل كثافة

النصوص الشعرية التي تتصل بهذا الجانب في سيرته تبرز لنا أهمية دفع سحيم تلك الصفة عنه، إنه يدفع السواد بالبياض باحثاً عن النقاء والطهر:

وما ضر أثوابي سوادي وإنني
لكالمسك لا يسلو عن المسك ذائقه
كسيت قميصاً ذا سواد وتحته
قميص من القوهي بيض بنائقه[9]

وفي السياق نفسه حرص سحيم على ربط اللون الأسود بعلاقته غير المستقرة مع المرأة كموضوع:

فلو كنت ورداً لونه لعشقنني
لكن ربي شانني بسواديا
فما ضرني أن كانت أمي وليدة
تصر وتبري باللقاح التواديا

فالاعتراف بالسواد والعبودية لا يعنيان اعترافاً بتلك اللكنة، وإلا لفقد أشد أدواته خطورة (اللغة) التي حرص بها على المداعبة والتبرير، فيظل الاعتراف بالسواد لا يعني اعترافاً بخرقه لقواعد اللغة الشكلية، وهو اعتراف يكاد يوازي اعترافه ببلوغه الشيب، الذي شكل عائقاً (ناهياً) له.

فإما تريني علاني المشيب
وانصرف اللهو عني انصرافا

(9) م. ن، ج 22، ص306، وتجدر الإشارة إلى كون البيت الثاني قد ورد منسوباً إلى عنترة في معجم (لسان العرب).

أو قوله:

تــزود مــن أســمــاء مــا قــد تــزودا
وراجـع سـقـمـاً بـعـدمـا قـد تـجـلـدا
وقـد أقـسـمـت بـالـلـه يـجـمـع بـيـنـنـا
هــوى أبــداً حــتــى تــحــول أمــردا

لقد حرص سحيم على أن يحول الشب والسواد من معارضين إلى مساندين، إذ اعتمد جانب تهوين الأمر وتحقيره ضمن آلية التبرير التي اتبعها. وكذا فعل بالجلد والسجن اللذين ارتكبا بحقه حين شبب بنساء مولاه، إذ يقول مبرراً السجن والجلد:

فـمـا الـسـجـن إلا ظـل بـيـت سـكـنـتـه
وما السوط إلا جلدة خالطت جلدا

لقد تظافرت تلك العوامل: السجن والجلد والسواد ـ بوصفها توابع للعبودية ـ في نسج شخصية سحيم السردية، أما سحيم الشاعر فقد وظف الشعر للدفاع عن كل ما رآه متصلاً بشخصه، وينتقص من حقه. أما ما أثير عنه حول تلك اللكنة فقد لا يتعدى كونه متصلاً بالجانب الحكائي كغيره من الحكايات الشفاهية لا الشعري في سيرة سحيم.

الفصل الثالث

الحكاية الشعبية

أسئلة الحكاية

للحكاية الشعبية دورها الفاعل في الكشف عن المكونات اللاواعية في حياة الشعوب، كما أن لها وجهها المتلألئ الذي يغري وسيظل مغرياً للمتلقي ببناء محاولات جادة تسعى إلى استنطاقها وإلقاء الضوء عليها، حيث يسهم ذلك في الكشف عن مستويات دلالية عميقة توشك أن تكون مخبوءة في ثنايا الحكي، فتبدو الحكاية كنزاً لا يرمي الوصول إليه إلا القليل بينما ينهل منه الكثير. ولذا سيكون هم هذه القراءة التوسل إلى الكشف عن ذلك المخبوء والمعمى البعيد عن التناول، عبر محاولة البحث عن عمق تلك المكونات.

ولا شك أن القراءة التأويلية لحكاية واحدة واجتثاثها من سياقها الشفاهي الضارب في العتاقة الذي نمت فيه، لن يساعدنا على التمكن من سبر الأنساق المحيطة بالحكي الشعبي، فنقل الحكاية من سياق إلى آخر ومن دائرة إلى أخرى سيلحق بها كل التدمير أو بعضه، حيث التأثير على نوياتها النصية المتداولة في قانونها الشفاهي، ولكن هذا النقل الكتابي قد يسهل علينا، من الجانب الآخر، الوصول إلى بعض تلك الأنساق، ومن هنا

تكمن الإشكالية الأولى لهذه القراءة التأويلية.

أما الإشكالية الثانية التي يكن أن تعرض لها قراءة كهذه فهي تلك السلسلة الشفاهية الضخمة من الحكايات المتصلة بالغول والسعلاة والجان في موروثنا الشفاهي، وهي حكايات تبدو أكثر احتياجاً إلى الرصد والتدوين الكتابي، مع وجود بعض الجهود القليلة التي لا تفي هذا الموروث حقه، ولعل الحاجة تزداد إلى ذلك بتسارع آليات العصر واختلاف نماذجه يوماً بعد يوم.

الحكاية:

اتفقت ثلاث نساء على الخروج إلى غابة قريبة من منازلهن، ليجمعن الحطب، وكانت إحدى هؤلاء النسوة على وشك الولادة.

في المساء بدأت المرأة تعاني من آلام المخاض، فلبثت في الغابة لتضع حملها، أما المرأتان فقد غادرتا عائدتين إلى القرية، وقد تركتا تلك المرأة.

أنجبت الحامل ثلاثة أبناء، وظلت تشرف على تربيتهم.

تصل (السعلاة) إلى المرأة وأبنائها الثلاثة وتحتال على المرأة بأن تطلب منها أن تقوم بحلق شعر أطفالها لتزيينه، توافق المرأة خوفاً من هذا المخلوق الغريب، تحلق السعلاة طفلاً ثم تقوم بجرح فينزف الدم من رأسه، وتطلب منها أن تبتلعه فتوافق خوفاً على نفسها وعلى طفليها، وحين ابتلعته سألتها المرأة: أشبعت؟ فتقول لها السعلاة: (. . . شبع بطن وبعد بطن فيه المناخل والذبان. . .).

بعد ذلك تطلب السعلاة الابن الثاني لحلاقته وتفعل معها مثل فعلتها الأولى، حتى التهمت الأطفال الثلاثة.

ولما التهمتهم سألت المرأة السعلاة مرة أخرى: أشبعت؟ فكانت إجابتها: (... شبع بطن وبعد بطن فيه المناخل والذبان...) وتضطر المرأة إلى محاولة إشباع السعلاة التي لا تشبع فتنادي على الغراب: (...غراب، غرابين، تناقلي قناتين وهات غنم أهلي...)، يعود الغراب بالأغنام لتبتلعها السعلاة وتسألها: أشبعت؟ فكانت إجابتها كسابقتها: (...شبع بطن وبعد بطن فيه المناخل والذبان...).

وتنادي المرأة على الغراب ثانية: (... غراب، غرابين، تناقلي قناتين وهات بقر أهلي كلها...)، يعود الغراب بالأبقار لتبتلعها السعلاة وتسألها: أشبعت؟؟، فتكون إجابة السعلاة: (... شبع بطن وبعد بطن فيه المناخل والذبان...).

وتنادي المرأة على الغراب مرة ثالثة: (...غراب، غرابين، تناقلي قناتين... وهات ثور أهلي حديدان...).

بعد لحظات يحضر الثور حديدان إلى السعلاة التي تريد أن تبتلعه، لكنها تجد مقاومة من الثور حديدان، ويبدأ الصراع بينهما، حينها تقول السعلاة: (... ما أحدّ سني على شحمة أذنك)، ويقول الثور حديدان: (...ما أحدّ قرني على بعج بطنك...).

تبدأ المعركة بينهما لتنتهي ببعج بطن السعلاة وخروج الأغنام والأبقار والأطفال من بطن السعلاة أحياء، ويعود حديدان بتلك

الأغنام والأبقار، ويعود بالمرأة إلى بيت أهلها بعد أن يحملها على ظهره، ويشترط عليها ألا يقع على ظهره قطرة من دم النفساء، وتوافق المرأة على ذلك رغبة في الوصول إلى بيتها.

حين يصل (حديدان) إلى البيت يكتشف قطرة دم من أثر النفساء على ظهره، فيغضب لذلك ويقرر أن يمتنع عن الأكل والشرب لمدة ثلاثة أيام، ويصر على أن تحضر المرأة غذاءه، وكلما أحضر أحدهم غذاءه سأل عنها. وحين تحضر المرأة الغذاء له يقوم حديدان ببعج بطنها بقرنه الذي يودي بحياتها[1].

المقاربة النقدية:

انتهت هذه الحكاية الشعبية التي يطغى فيها المتخيل على الواقعي وتختلط فيها رائحة الأنثى برائحة الدم والأرض. وهي إذ تلج في تيه أسطوري ضارب في العتاقة، إلا أنها حكاية توشك أن تكون حلقة في سلسلة من الحكايات الشعبية التي تحضر فيها السعلاة بوصفها الكائن الأقرب إلى عوالم المغيب، لكن هذا الكائن حين يحضر يوشك أن يغيب السارد الفعلي للحكاية. لأن وظيفة الذكر هنا تتضام مع وظيفة المجتمع فيغيب الذكر بوصفه السارد الخارجي للحكاية فحسب. وقبل أن تنجح الحكاية في توجيه رسالتها إلى متلقيها لنا أن نتوجه إلى ساردها الذي يحضر هنا متدثراً في صورة: المجتمع/الذكر تفقد الأنثى وجودها في

(1) تشيع هذه الحكاية الشعبية في أغلب مناطق الجزيرة العربية بروايات مختلفة، وقد اعتمدنا على المروية الشائعة في جنوب المملكة العربية السعودية.

السرد وتبقى متلبسة بعقوبة سارد لا يتمكن من التفريق بين الرائحتين: رائحة الأنثى ورائحة الدم.

لكن هذا التناول لا يعد محور تناول الحكاية هنا إذ سننطلق مع مساراتها السردية الثلاثة، التي تظهر على سطحها، وهي مسارات خاضعة ـ إلى حد كبير ـ إلى ترتيب زمني معتاد تتقيد به هذه الحكاية وتلتزم به كغيرها من الحكايات الشعبية.

من المجدي أن نستعرض الثلاثية الأولى في الحكاية والممثلة في حلقات سردية ثلاث، وهي الحلقات التي استثمرت ووظفت العنصر العجيب بوصفه العنصر الذي يضفي على الحكي التوازن أو فقد التوازن.

لنا أن نتبين تعريفاً موجزاً ومبسطاً للأدب الذي يستثمر العنصر العجيب، حيث سيحيلنا ذلك إلى تعريف (تزفيتان تودوروف) في كتابه مدخل إلى الأدب العجائبي (الخارق) حين يعده شكلاً من أشكال القص يحدث ذلك التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما هو يواجه حدثاً فوق طبيعي[(2)].

وقد يساعدنا في إيضاح التعريف العود إلى تلك القيود الثلاثة التي تبناها في تعريفه لـ (العجائبي) الخارق حين أشار إلى تلك

---

(2) تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، القاهرة: دار شرقيات، 1994م، ص 49، انظر النسخة الإنجليزية من الكتاب:

Tzvetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, Trans. Richard Howard and Robert Scholes, Ithaca: Cornell University Press, 1975, p. 26.

القيود بقوله: «لابد أن يحمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات كعالم أشخاص أحياء، وعلى التردد بين تفسير طبيعي وتفسير فوق طبيعي للأحداث المروية. ثم قد يكون هذا التردد محسوساً بالتساوي من طرف شخصية؛ على ذلك يكون دور القارئ مفوضاً إلى شخصية وفي نفس الوقت يوجد التردد ممثلاً، حيث يصير واحدة من موضوعات الأثر»[3].

ومن الملاحظ أن هذا النص السردي الذي اخترناه قد حفل بمسارات في بنيته تتضمن بعداً عجيباً، يتغلغل فيه وقد زاد تعمقه حكائياً بتوظيف واستثماره في أغلب مكونات السرد. ويذكر أنه حين التطلع إلى موروثات الأنماط السردية المختلفة لدينا التي اعتمدت العنصر العجيب شكلا متداولاً انبثق من أصول شفاهية، واستثمرت ذلك العنصر في تناولاتها، نجد الأدب العربي يعج بتلك الأنماط السردية، ولاسيما في (ألف ليلة وليلة) و(كليلة ودمنة)، كما أن له امتدادات ومساحات أخر تتجلى في مستوى السير الشعبية التي تخللها هذا البعد مثل (سيرة سيف بن ذي يزن)، و(سيرة عنترة بن شداد)، و(سيرة بني هلال).

كان لمثل هذه النصوص دور التأثير في إفراز مظاهر مختلفة على السرد العربي، وأهم تلك المظاهر (استلهام العنصر العجيب) في البنية النصية الحديثة، وتوليد هذا العنصر للأحداث والشخصيات داخل النص.

(3) م.ن، ص 149.

ومن هنا يمكننا الإشارة إلى الوظيفة العامة للعنصر العجيب التي تتجلى في تدخله لإعادة حالة من التوازن التي فقدت، فإذا كانت القصة تتركب في بدايتها من توزان بدئي ثم تفقد هذا التوازن عبر غلبة حالة أخرى من عدم التوازن، فإن العنصر العجيب يأتي ليحطم اللاتوازن كما في الشكل التالي:

توازن بدئي   عدم توازن   تدخل العنصر العجيب   توازن نهائي

وبالرجوع إلى تودوروف مرة أخرى في تعليقه على وظيفة ذلك العنصر العجيب نجده يشير إلى ذلك التحطيم السردي الذي يتمثل في تداخل العناصر داخل البنية السردية فالعنصر، فوق الطبيعي، يحطم اللاتوازن الأوسط لينتج التفتيش الطويل عن التوازن النهائي.

في الحكاية موضوع التأويل نلحظ ما تم استثماره بأداء العنصر العجيب هنا، وهذا الاستثمار يتوضع أولاً بظهور السعلاة الكائن الخيالي الذي يقوم بالتهام ما يعن له، ثم ظهور الثور (حديدان)، وأخيراً تفعيل دور القرن في الصراع الذي ينشب بينهما. فالقرن فاعل له دوره الإيجابي في السرد، ولكن ألا يمكن التأمل في دوره الفاعل إذ يتم به، باعتباره السلاح الأبرز للثور، وعبره إلغاء خطرين في الحكاية: أحدهما واضح جلي والآخر خفي معمى، وهما: فعل السعلاة الواضح الذي تصنعه حبكة السرد، وخطر المرأة الذي تجترحه الحكاية في نهايتها.

جوانب ثلاثة تميز الحكاية بوصفها تحقيقاً للبعد الزمني بها، وتمثيلاً صادقاً لمستويات السرد فيها، حيث يمكن أن نعتبر زمنية

الحكاية ممثلة في تلك الجوانب الثلاثة التي تحققت من خلالها جزئيات ذلك البعد، وهي:

1. الحلقات السردية الثلاث.
2. التكرار الثلاثي للصيغ التعبيرية.
3. حضور الرقم ثلاثة.

كل ذلك التفعيل لعناصر السرد يسهم في إحالة الحكي إلى صيغة شفاهية عجيبة، تنساق في إطار التركيب الزمني المشار إليه آنفاً، ولاسيما حين نستند إلى التعريف بمسارات، أو لنقل، حلقات سردية ثلاث تتمثل في:

1. خروج النسوة الثلاث إلى الغابة لجمع الحطب.. هروب اثنتين منهن وبقاء المرأة الحبلى، ومن ثم ولادتها في الغابة.
2. ظهور السعلاة بوصفه العنصر العجيب الذي يفقد التوازن، وقيامها بقص شعر الأطفال الثلاثة والتهامهم.
3. ظهور الثور (حديدان) الذي يعيد التوازن إلى الحكاية..

هذه الحلقات الثلاث جزء أولي من التفاف سردي حول هذا العدد، كما أنه يشكل تبنين الحكي في هذا الإطار، أما المظهر الثاني لالتفاف السرد حول العدد ثلاثة فهو مظهر الصيغ التعبيرية التي تتكرر ثلاثاً، وهي صيغ نحو:

وتوظف هذه الصيغ التعبيرية في الحكاية بصورتها الشفاهية في حمل الجانب الإيقاعي للحكاية، وهو الجانب الذي يمكن الإشارة إليه في تكوين الحكاية المتعالق بالإيقاع، فالعبارة المكررة تتخذ إيقاعاً محدداً ومختلفاً تتمثل في صوت ورد: السعلاة تبدأ والمرأة ترد عليها بعبارة تنحو النحو نفسه (شبعْ

بطنْ . . . وبعدْ بطنْ . . . فيه المناخلْ والذبانْ). أما رد المرأة فيظهر هنا في تكرارها لعبارة (غرابْ . . غرابينْ . . تناقليْ قناتينْ)

كما نلاحظ التقابل الإيقاعي في الجمل المكررة في المشهد ما قبل الأخير في الحكاية، وهو التقابل الذي ينقل السرد إلى صيغة جديدة من أهازيج الحرب:

الثور: ما أحد سني على شحمة أذنك.

السعلاة: ما أحد قرني على بعج بطنك.

ويلاحظ أن هذه الصيغ التعبيرية لا يتحقق المستوى الإيقاعي فيها إلا بتكرارها الثلاثي المغري بالمتابعة. كما أن هذه الصيغ تشي بالشكل البنائي للحكاية إذ ترافقها الحكاية في مرورها بعلامات سكون وسكوت أشبه بمفاصل إيقاعية فيها...

أما المظهر التكراري الأخير والشامل للعدد ثلاثة فهو تكرار العدد نفسه مع عناصر الحكاية

نساء ثلاث يخرجن إلى الغابة ـ أطفال ثلاثة تلدهم المرأة

أطفال ثلاثة تلتهمهم السعلاة ـ نداءات ثلاثة توجهها المرأة

عبارات ثلاث تتكرر ـ أيام ثلاثة تموت بعدها المرأة

يغري العدد ثلاثة المتكرر في الحكاية ضمن هذه المظاهر بضرورة الاتكاء على الموروث الأسطوري للعدد نفسه الذي دائما ما يكون تكرار صيغه التعبيرية الإيقاعية علامة على تأكيد الأمر. وكما أن عناصر السرد هي العناصر المكونة للعالم وكون السرد ثلاثي النزعة عبر فضاءاته البعيدة، والمكان الذي تقع فيه أحداثه ويتكئ على الرحلة كمقطع سردي أولي، فإن ذلك يذكرنا بحالة

العربي قبل الإسلام الذي كان إذا خرج من بيته وأقام خارج منزله اختار أربعة أحجار فيعمد إلى أفضلها فيجعله رباً، أما الأحجار الثلاثة المتبقية فيضع عليها قدره وهو ما يطلق عليه الأثافي، هنا يمكن الموازاة بين قاعدة سردية لا تقوم بغير الاتكاء على ثلاثية أسطورية يضع عليها السارد قدره السردي وذلك المشهد القديم في موروثنا العربي المتكئ على ثلاثية أخرى.

من جانب آخر فإن فاعل الحكي يراوح بين المسارات السردية في إطار ثلاثة فاعلين: المرأة الحبلى ـ السعلاة ـ الثور.

لنبدأ بتأويل الحكاية هنا عبر البحث في تلك الرموز التي تستثمر في الحكي، فالثور والمرأة رمزان يشتركان في الخصوبة والتجدد والثراء، وكلاهما يفعّل في الحكاية ليبدو بطلاً فيها، وللثور بعد أسطوري معمق في الثقافة العالمية يتوازى مع جوانب من الحكاية، فقد كان يمثل لدى المصريين القدماء القوة والصراع في الحرب والخصب، وفي بلاد الرافدين كان الثور رمزاً للخصوبة والنماء، ويذكر أن (ثور السماء) كان من المعبودات في بلاد الرافدين، وهو ثور أرادت عشتار أن تنتقم به من جلجامش لأنه يصدها وتطلب من أبيها (آن) أن يرسل الثور إلى مدينة أوروك لينتقم لها ممن أساء إليها.

والثور دال على سيّد شديد البأس كثير النفع والعون على ما يذلل الصعاب خصوصاً لأرباب الحرث كما يرى ذلك الدميري في حياة الحيوان الكبرى.

من جانب آخر فالزعامة من سمات الثور التي تميزه عن غيره

من القطيع، وهي الزعامة التي مثلت شعرياً بقول أنس بن مدركة في قتله السليك بن السلكة:

إنـي وقـتـلـي سـلـيـكـاً ثـم أعـقـلـه

كـالـثـور يـضـرب لـمـا عـافـت الـبـقـر

وقد فسر الشرّاح هذا البيت بأن العرب إذا أوردوا البقر الماء فلم تشرب إما لكدر الماء أو لقلة العطش ضربوا الثور فيقتحم الماء، لأن البقر تتبعه، مع وجود تأويل مخالف وهو الذي ورد في اللسان بأن الثور يعني الطحلب لأن البقّار إذا أورد القطعة من البقر فعافت الماء وصدها عنه الطحلب ضربه ليفحص عن الماء فتشربه.

وفي حيوانه يسك الجاحظ تسمية طريفة ويطلقها على الثور (أمير البقر) ويعلل ذلك بأنها تطيعه كطاعة إناث النحل لليعسوب[4]. وللثور صفات أخرى تتصل به كالشجاعة عند العربي وما يتصل بها من لوازم القتال والحرب، فقد كان سنان رمح الفارس في الجاهلية روق ثور، والروق هو القرن من كل ذي قرن.

ولعل الزعامة في حكاية الثور حديدان إحدى السمات التي ينفرد بها فهو يختص بنداء خاص من المرأة توازي بقية القطيع، إذ يحمل اسمه بين بقية القطيع، وقد وصل الشطط في التعامل مع الاسم في الحكاية حد تغييب اسم المرأة والسعلاة أولاً،

(4) الجاحظ، الحيوان، ج1 ص 19.

وإبراز اسم الثور ما يزيد على ثلاث ثانياً، إلى جانب إضافة مظهري الصلابة والقوة والعظمة التي يوحي بها اسمه، ويمكن أن نصل بهذا إلى حد افتراض أن الثور الزعيم والقوي ما هو إلا الرجل المنقذ في صورة أخرى، وقد كُني عمرو بن معد يكرب بأبي ثور لكونه سيد قومه، وما أكثر الأبيات الشعرية التي تجسد سيادة الثور في الثقافة العربية القديمة[5].

ولنا أن نستعيد بعض مقاطع من ملحمة جلجامش حين يشبه جلجامش بالثور الوحشي في مواضع عدة في الملحمة (نقلاً عن: فراس السواح. ملحمة جلجامش):

لقد خلقت آرورو هذا الثور الوحشي

وهناك مشهد آخر يرد فيه هذا التشبيه حين قالت المرأة لأنكيدو تود إقناعه بالعيش في مدينة أوروك ليعيش مع جلجامش:

تعال آخذك إلى أوروك المنيعة

حيث عظيم البأس جلجامش

الظاهر فوق جميع الرجال كثور وحشي[6]

وفي الصراع بين أنكيدو وجلجامش تصفهما الملحمة بالقوة والزعامة:

---

(5) على سبيل المثال انظر قصيدة الحطيئة (وطاوي ثلاث) التي يقول فيها:

فبينا هما عنَّت على البعد عانةٌ   قد انتظمت من خلفِ مسحلها نظما

(6) فراس السواح، ملحمة جلجامش، دمشق: دار علاء الدين، 1996م، ص 119.

جلجامش وأنكيدو

أمسك كل منهما الآخر

يخوران خوار الثيران

وارتجت للصراع الجدران[7]

يبدو هذا المشهد بين السعلاة والثور والصراع الذي قام بينهما والمرأة تنظر إليهما قريباً من مشهد الصراع الكبير الذي نشب بين جلجامش وثور السماء بمراقبة من الأنثى عشتار لذلك الصراع في الملحمة، وما يغري بقبول هذا التقارب ملاحظة تغيير مواقع العلامات النصية فحسب، إذ يظهر الاختلاف في تلك المواقع:

وجلجامش كمصارع ثيران مدرب

بين مؤخرة الرأس والقرنين غيب نصله

ولكن عشتار ارتقت أسوار أوروك المنيعة

صعدت إلى الذوة وصبت لعناتها

ويل لجلجامش قد مرغني بالتراب من قتل ثور السماء»[8].

ولنا أن نبالغ في التأويل لنرى الثور قد تحول إلى صورة أخرى في الحكاية، فإذا كان جلجامش البطل الذي يشبه الثور في أكثر من موضع، فإن حديدان الثور الذي يشبه البطل أو لنقل إنه الثور البطل في الحكاية.. ومن ثمّ يمكن عده قائماً بدور الرجل المغيب عمداً في الحكي.

---

(7) م. ن، ص 135.

(8) م. ن، ص 171.

ما يمكن ملاحظته أيضاً في هذا الجانب أن كثيراً من النقاد قد ربط بين القصيدة الجاهلية وملحمة جلجامش، التي يرد فيها الثور بعد رحلة التنقل الطويل، في إطار محاولات تفسير النصوص عبر دوائر النقد الأسطوري معتمدين على التراتب المبني على الرحلة ثم الصراع.

ولعل ذلك يؤيد زعمنا في التشابه الكبير الذي يربط بين الملحمة والحكاية هنا إذ يتوضع مشهد الرحلة أولاً، ثم يظهر الثور ثانياً، فمرحلة الصراع التي يتجسد فيها الثور الضخم (حديدان) ويحسم المعركة لصالحه. وهي المرحلة التي تتجسد أيضاً في القصيدة الجاهلية بعد الانتهاء من الإطار الطللي، وتتجسد أيضاً في ملحمة جلجامش لتصبح الصورة السائدة كالتالي:

مشهد الرحلة... ظهور الثور... مشهد الصراع.

وهنا تكمن أهمية الارتهان إلى الموروث الكثير حول المدلولات الأسطورية القديمة التي يثيرها مشهد الثور، ولذا عمدنا هنا إلى محاولة الربط بين المسار السردي الذي يتوضع فيه الثور حكائياً مع تلك المدلولات الموروثة.

لم يكن الغراب في الثقافة الأسطورية العربية سوى غرابين أحدهما دليل يسهم في الكشف والإبانة، إذ أسهم في الكشف حين قتل قابيل أخاه هابيل، وهو في الشعر العربي مولع بالأخبار ومغرم بنشرها، أما الغراب الآخر فهو غراب اللون الأسود نذير الشؤم، ونعيقه أو نعيبه علامة على الشؤم وملازمة النحس لدى العرب.

وقد تحققت صورتا الغراب في الحكاية السالفة، فهو دليل يقوم بإيصال الدعوات من المرأة وإحضار ما تطلبه إلى جوف السعلاة، وهو علامة نحس للمرأة وأي نحس ! فقد كان ظهوره لها واستنجادها به بداية تحولات سوداء تشهدها تلك المرأة.

المرأة الحبلى تعبير أولي مباشر عن الخصوبة والتجدد، فقد كانت المرأة رمزاً أساسياً في الأساطير وهي الدافع لولادتها، وكون المرأة هنا حبلى فإن ذلك تعبير عن الامتلاء وهو امتلاء يتشكل بفعل الخصوبة والتجدد والنماء، ولا يجد هذا الامتلاء مشروعيته بسوى الارتكان إلى صورة المرأة التي أشرفت على الولادة.

أما السعلاة في صورتها الحكائية الواردة فتصنع التقابل المطروح لاكتمال التأويل، إذ ترد في الجانب السلبي من العلاقة بين الإنسان/ السعلاة. . . وقد كانت السعلاة في علاقتها مع العربي تتخذ جانبين إيجابي كموقف عمرو بن يربوع وزواجه من السعلاة وآخر سلبي كموقف الصعلوك تأبط شراً، وتنخرط حكايتنا هذه في الجانب السلبي في علاقة السعلاة بالإنسان فكما نلاحظ حيلة حلق لشعر الأطفال وقصه ومن ثم التهامهم.

وبما أن الحكاية حكاية تقع في حقل الخصوبة والتجدد والانبعاث، فإن السارد ينجح في كونه يصنع ولادتين مختلفتين يهمل الأولى ويركز على الثانية: الولادة الأولى ولادة طبيعية لامرأة حامل حين تلد ثلاثة، أما الولادة الثانية فهي ولادة مصنوعة وهي إعادة إنتاج لمنتج طبيعي، تتمثل هذه الولادة في

ولادة السعلاة الأطفال والأبقار والأغنام التي التهمتها، وهي ولادة إجبارية لا تتم إلا ببقر بطنها.

لا تكفي الولادة الطبيعية للمرأة لأن يعيش الأجيال ويبقوا على قيد الحياة، وتستمر مسيرة الحياة. هناك ما هو أهم لاستمرار دورة الحياة؛ فالظروف القاسية والصعبة والسعلاة أحد هذه الظروف المستعصية تعبير أولي عن حاجة الإنسان إلى استمراره في الحياة، فوجود الثور يؤمن للإنسان حالة البقاء الآمن في الحياة.

تأمل أنموذج البدايات: في قصة خروج آدم وحواء من الجنة، وأن الله أهبط إلى آدم الثور ليحرث الأرض ما يشير إلى ظهور الثور كمنتج لولادة أخرى مهمة في تاريخ الإنسان. «أهبط تعالى إلى آدم ثوراً أحمر فكان يحرث عليه»[9].

وتأمل أنموذج النهايات: في قصة موسى» عن أبي هريرة قال: أرسل ملك الموت إلى موسى عليه السلام فلما جاءه صكه ففقأ عينه فرجع إلى ربه فقال أرسلتني إلى عبد لا يريد الموت قال فرد الله له عينه وقال ارجع إليه فقل له يضع يده على متن ثور فله بما غطت يده بكل شعرة سنة قال أي رب ثم مه قال ثمّ الموت قال فالآن فسأل الله أن يدنيه من الأرض المقدسة رمية بحجر...» رواه البخاري ومسلم.

بين الأنموذجين السابقين يشكل وجود الثور استمرار العيش

(9) كمال الدين الدميري، حياة الحيوان الكبرى، بيروت: دار الكتب العلمية، 2003م، ج 1، ص 182.

لآدم وبنيه فحرث الأرض جهد يقوم به الإنسان لاستمرار عيشه، وحرث الأرض وبعج البطن صورتان متوازيتان ينتج عنهما ذلك التكافؤ في دائرة العيش. فالتعالق بين الحكايتين الواردتين في الأنموذجين يؤكد على الدلالة الخفية التي ينتجها وجود الثور (حديدان) في الحكاية الشعبية.

لندع الولادة الطبيعية لننتقل إلى الولادة الثانية التي أخرجت الإنسان والحيوان من بطن السعلاة الذي تبقره قرنا ثور. وينبغي ذكر الفاعل هنا فاعل الولادة الحقيقي ألا وهو القرن.

ومع تمكن الثور من قتل السعلاة إلا أنه يمكن الإشارة إلى مسألة مهمة وهي بطن السعلاة الذي يبدو بطناً لا حدود له، ولا يمكن أن يمتلئ مهما وضع فيه، يبدو هذا البطن تعبيراً عن أرض لا نهائية، كثيراً ما تلتهم الأرض الناس، والبطن النهائي للسعلاة تعبير مجازي عن استمرارية الموت الإنساني فشبع الأرض شبع لا محدود ولا نهائي، والسعلاة ما هي إلا التمثيل الرمزي للجانب السلبي الذي تحمله الأرض للإنسان.

الرسالة الأخيرة

تنجح الحكاية في توجيه رسالة مختلفة من نوع ما، وتتجلى تلك الرسالة في غلبة الهاجس الجماعي على الهاجس الفردي دائماً، ويبرز ذلك في تحقيق معادلة: البطن والقرن، والضرس والأذن وهي المفردات التي كرست لها عبارات التهديد من السعلاة ومن الثور.

يفضل الثور بعج البطن بقرنه، الفائدة الفردية للثور لا تتجاوز

إنهاء الصراع، أما السعلاة فقد كانت استراتيجيتها التكتيكية تتمثل في أكل شحمة الأذن بضرسها، إنها تحقق بذلك غاية ذاتية فحسب، تسقط منها حسابات الحماعة، لكن الهاجس الجماعي ينجح في التحقق، بينما تفشل المطالب الفردية أو لنقل: المطالب الذاتية.

تؤطر الحكاية مصلحة الجماعة وتحتفظ بالقيمة لها بينما تهمل ماعدا ذلك.فتسقط الفردية أمام الجماعية، فالكائن الموجود في الحكي بلا قواعد تستدعي وجوده لا بد أن ينتهي دوره، فالأمر الطارئ بلا قاعدة سيزول سريعاً.

موت المرأة

لم قتل الثور الحديدي المرأة؟ يجيب السارد: لأنها نقضت اتفاقاً بينهما ألا يقع على ظهره قطرة دم، ولكن الثور يجد دم النفساء على ظهره فيقرر قتل المرأة عقاباً لها على ذلك.

هناك تفسيران يمكن أن ينطلق منهما النقد لهذه الظاهرة الغريبة.

1) يشي المقطع الأخير من الحكي بأنه موضوع داخل بنية الحكاية، إذ لا يمكن أن نعتبر الثور الذي يعد قوة راعية للخير ومناصرة للحق، وهو قوة رادعة للباطل في الوقت نفسه سيقوم بقتل المرأة لسبب بسيط وتافه وهو سقوط دم على ظهره بعد حملها كأن ذلك يناقض منطق الحكي إذا افترضنا للحكاية منطقها الخاص بها.

إذاً، من الذي أضاف إلى الحكي هذا المقطع الغريب ستكون

الإجابة بلا شك هي السارد المتنوع للحكاية إذ يضيف السرد ما يحلو له ويعتقده دائماً لحبكتها، إلا أن ذلك يتم أحيانا بلا ترتيب يضفي أهمية على السرد.

2) ينطلق التفسير الثاني من قاعدة سائدة (اتق شر من أحسنت إليه) فالبطل الثور حديدان لم يكن يستحق إهانة على فعله العظيم بإنقاذه حياة المرأة من الخطر، وقد تمثلت الإهانة في قطرة دم على ظهره، يحمل الثور المرأة على ظهره ولا يجد في ذلك حرجاً، لكن الحرج يقع عليه حين سقوط الدم على ظهره.

الدم الوارد في الحكاية يأتي في ثلاثة أنواع: دم طاهر وآخر نجس، وثالث مهمش. فالدم الطاهر هو ما يجوز استباحته عند الدفاع عن النفس وعند النصرة للآخر وإظهار الحق، وهو يظهر كنتيجة للصراع الأزلي المفترض بين الخير والشر.

أما الدم النجس فهو الذي تقرره الحكاية ولا يظهر إلا مع ولادة طبيعية لأمرأة، لذا كانت قطرة من هذا الدم تقع على الثور الكائن الأسطوري كفيلة بقتل المرأة عقاباً لها على ذلك الفعل.

أما النوع الثالث من أنواع الدماء التي تظهر في الحكاية فهو الدم المهمش تستخدمه السعلاة حين تخدش رؤوس الأطفال كوسيلة لاتهام هؤلاء الأطفال.

ويلاحظ هنا أن التوازي في الربط بين الدم في المشهدين: مشهد السعلاة ترى الدم يسيل من رؤوس الأطفال فتلتهمهم بعد

ذلك، ومشهد الثور حين يرى الدم على ظهره فيعاقب المرأة بقتلها، وهو ما يدعو إلى تأكيد ملامح التشابه بين الثور المنقذ والباحث عن الحق والعدل والممثل للخير،والسعلاة الموجودة في الحكاية بوصفها ممثلاً للشر، إن ملامح التشابه بين الثور والسعلاة مع اختلاف الأنموذجين،كما يتبدى لنا، توشك أن تكون أكثر وأعمق من ملامح الاختلاف.

باب السعلاة

لعل في تحويل صورة شفاهية مجازية من الموروث الشعبي إلى سطوة المكتوب تحقيقاً لشيء من تحديد غايات النص وغايات استنطاقه تبعاً لذلك، ولعل بعض الحكايات الشعبية قد استجاب لتلك الغايات، وربما كانت الحكاية الشعبية موضوع دراستنا المعنونة بـ (باب السعلاة)[1] توشك للمرة الأولى أن تغرق في المداد، وبذلك تستبيحها ألسنة الأقلام بعد أن قضت دورتها كنص ملفوظ.

ولا يعني هذا التحويل سوى التوسل إلى مقاربة لتلك الحكاية التي طالما ترددت في حناجر الآباء والأمهات والأجداد والجدات، أولئك الذين نقلوها إلينا بدورهم من مستوى يستلهم الإمعان في الخيال إلى مستوى يقر الواقع الصرف ويؤمن به، وترتهن إلى موروث ثقافي ممعن في القدم، وذلك يتجلى لنا في كون حكاية (باب السعلاة) تتمتع بتلك السطوة النصية الظاهرة التي تسهل لمتداولها سرعة تثبيت دعامة الواقع فيها، وإحالة كل

(1) يكثر تداول الحكاية في صورتها السابقة في مناطق متعددة في جنوب السعودية.

ما هو خيالي إلى واقع معاش، فغدت كل قرية من تلك القرى العاديات المتناثرة هنا وهناك مسرحاً لتلك الحكاية الشعبية يلجه كل داخل إلى هذه الحكاية من الدار العتيقة ذات الباب الممعن في القدم والبلى، ولابد عندئذ أن يكون ذلك الباب هو (باب السعلاة) الذي يتخذ بعداً حقيقياً في كل قرية ويبقى رمزاً لكل متلق للحكاية.

القرية هنا هي إحدى القرى الصغيرة الرابضة على سفوح جبال السروات، والمتلقي هنا هو أحد أو إحدى أهالي تلك القرية، ولذا كثيراً ما تروى الحكاية بروايات متعددة لكنها تتفق غالباً على بنية حكائية واحدة.

الحكاية

كانت السعلاة تستمع إلى حوار بين امرأتين تتفقان على الخروج في الصباح الباكر إلى أحد الجبال المجاورة لجمع الأعلاف، وفي منتصف الليل أقبلت السعلاة إلى إحدى المرأتين وطرقت الباب عليها، لتدعوها إلى الخروج معها وهي تحاكي صوت صديقتها المرأة الأخرى، أخذت المرأة حبلها وجبتها وخرجت معها، وفي الطريق المظلم أخبرتها السعلاة المتمثلة في صورة امرأة أن عليها أن تسير هي أولاً والمرأة ثانياً، حيث تنوي أن تأكلها بعد أن تضللها عن الطريق، وبدأت المرأة تسير خلف السعلاة، وحينها كانت تلمح قدح النار وتطاير الشرر المنبعث من احتكاك قدمي السعلاة على الأرض،

وما إن تلتفت إليها السعلاة ترى المرأة شرراً يتصاعد من عينيها، عندئذ تأكد للمرأة أن هذه هي السعلاة، وليست صديقتها كما تدعي، فقالت لها المرأة: انتظريني قليلاً حتى أتبول جانباً، وانزوت المرأة خلف شجرة صغيرة، ووضعت جبتها على الشجرة، وفرت هاربة.

انتظرت السعلاة قليلاً، وحين أحست بتأخر المرأة، جرت نحو الشجرة، وانقضت على الجبة، معتقدة أن المرأة لاتزال ترتديها، وحين لم تجدها سارعت إل الركض إلى البيت، وما إن أوشكت على اللحاق بالمرأة، تمكنت المرأة من الوصول إلى المنزل. وأغلقت الباب بسرعة شديدة في الوقت الذي رمت فيه السعلاة بكل ثقلها على الباب وهي تفتح فاها فركزت أنيابها في باب المنزل).

تنتهي الحكاية مع تعالق الباب بالأنياب، ولكن السارد يواصل نقل الحكاية من عالم الخيال إلى المحسوس بتجسيد أثر مادي للحكاية ويدعم ذلك بقوله:

(... ولايزال الباب وآثار أنياب السعلاة فيه قائمين إلى الآن).

وبذلك التجسيد المادي للباب يرفض السارد التأطير المكاني أو الزماني للحكاية، بل يتوسل إلى تعليق سلطة المكان والزمان وجعلهما غير محددين، أو ليكن نقلاً لسلطة الزمن والمكان السائدين في الحكي إلى الزمن الحاضر والمكان المحيط، في إطار آلية يسعى الحكي إلى تحقيقها.

تنهي هذه الجملة الحكاية، وفي نفس الوقت تعلق نهايتها بانتظار الخاتمة التي يفرضها السارد، فإذا بالسارد ينقلنا من أجواء السرد إلى جملة تقريرية يستند عليها في تثبيت أسس الحكاية كما يزعم السارد (. . . ولايزال الباب وآثار أنياب السعلاة فيه قائمين إلى الآن).

وتلك السطوة من السارد لا تنبع في نهاية الحكاية كنهاية تكنيكية فحسب، بل تلك النهاية هي خاتمة لحلقات من الحيل والأدوات التي يمارسها السارد في سبيل تثبيت رسالة موجهة منه كثيراً ما يؤسس لها المجتمع.

ولنفتح النص من نهايته مع دلالة الاختفاء والأثر بوصفها دلالة ذات بعدين مختلفين في الحكاية وذلك ضمن لعبة سردية متميزة، تلك الدلالة التي أحالت إليها نهاية الحكاية حيث تغييب أنياب السعلاة التي تمثل الخطر الكامن على الجسد الأنثوي في حد فاصل بين الداخل والخارج وبين المكشوف والمستتر في الحكي، الباب الذي وظف في الحكي هنا بنمطين مختلفين ورد في المرة الأولى متعالقاً مع الطرق، وفي الثانية متعالقاً مع صوت وقع الأنياب عليه، وكلا النمطين يوظفان الباب كحيز يلعب دوراً صوتياً في الحكي، إلى جانب فاعليته في إيقاف الخطر القادم، فهو علامة نصية ذات وجهين: أحدهما مساعد للمرأة والآخر معارض لها، كذلك دوره الرئيس والفعّال في خاتمة الحكي لإخفاء المرأة وسترها، ليكون الحكي بادئاً ذروته بـ (الخروج) من باب المنزل ومنتهياً بالدخول منه ضمن آليات

الفتح والإغلاق. وبذلك تكون أحداث الحكي تتماس برحلة خروج تلك الأنثى من منزلها الصغير، وتنتهي بالعودة المنطقية إليه، ليظل الفضاء الخارجي هو الأنسب لإثارة الحكي، فهو الفضاء الذي يمكن أن تصاب الأنثى فيه بسوء بينما يصبح الفضاء الداخلي المغلق نهاية للحكي، فهو فضاء أمان وطمأنينة للأنثى.

ويظل الباب بوصفه انفتاحاً على العالم الخارجي وسيلة تسهم في تحويل ذلك الأمان والسكينة إلى خوف وقلق. ومع أن المرأة تمثل الشخصية الفاعلة في الحكاية إلا أن أفعالها في الحكي هي الأقل إذا ماقسنا هذه الأفعال بأفعال السعلاة المتعددة في الحكاية التي تتميز بكونها حكاية أنثوية تعتمد على الشخوص الأنثوية فيها، ويغيب الذكر فيها ولكن يمكن تأطيره ضمن دائرة السارد فحسب، ولكن هذا السارد يوجه الحكي بحيله وألاعيبه، ليتجلى في النهاية بطلاً أوحد في عالمه ولعل ذلك ما نرمي الكشف عنه.

الأنثى/السعلاة

السعلاة كما أشار الجاحظ «والسعلاة اسم الواحدة من نساء الجن إذا لم تتغول لفتن السفار، وقالوا دائماً هذا منها على العبث، أو لعلها أن تفزع انساناً جميلاً فتغير عقله»[2]، وهي عند ابن منظور «الغول، وقيل هي ساحر الجن، . . .وقيل:

(2) أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، ج 6، ص 159.

أخبث الغيلان، وقيل: هي الأنثى من الغيلان»[3].

أما القزويني فيناقض تلك المقولة ـ إلى حد ما ـ حين يعرف السعلاة بقوله: «نوع من المتشيطنة مغايرة للغول. . . وأكثر ما توجد السعلاة بالغياض إذا ظفرت بإنسان ترقصه وتلعب به كما تلعب الهرة بالفأرة»[4].

ومن خلال تلك الإشارات المعجمية السابقة يتجلى تصنيف السعالي في الثقافة العربية ضمن دائرة الأنوثة مع اضطراب في تحديد ـ ما أطلق عليه ـ الغيلان ـ ولهذا فكثيراً ما ورد أن السعالي أخبث الغيلان[5]، وقد ورد في الحديث الشريف «لا صفر ولا غول ولكن السعالي» جمع سعلاة، وهم سحرة الجن، أي أن الغول لا تقدر أن تغول أحداً أو تضله ولكن في الجن سحرة كسحرة الإنس لهم تلبيس وتخييل[6].

ويرى « الفيروزآبادي» الغول والسعلاة تسميتين لكائن واحد «والسعلاة والسعلاء بكسر السين الغول أو ساحرة الجن»[7].

تلك لمحة سريعة عن (السعلاة) كمفردة متداولة في كتب

---

(3) ابن منظور، لسان العرب، بيروت: دار صادر1990،م، مادة (غول).

(4) زكريا القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، بيروت: دار الشرق العربي، د.ت، ص 315.

(5) ابن فارس، ص 480.

(6) ابن الأثير الجزري، النهاية في غريب الحديث والأثر، تحقيق طاهر أحمد الزاوي ومحمود محمد الطناحي، بيروت: دار الفكر، 1991م، ج 2، ص 369.

(7) محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط، ضبط وتوثيق يوسف الشيخ محمد البقاعي، بيروت: دار الفكر، 1995م، مادة (سعل).

المعاجم العربية القديمة، ونلحظ اختلافاً في تناولها لهيأة السعلاة من معجم لآخر، لكن ما يتفق عليه كل هؤلاء هو أن السعلاة كائن أنثوي، ويدعم كل منهم رؤيته بثلاث آليات متوالية تنبثق أولاً من اللغة التي يعامل فيها السعالي معاملة الإناث، كما ورد قبل قليل.

أما الآلية الثانية فهي الدعم بقصص الزواج من الرجل، كما في قصة زواج عمرو بن يربوع السعلاة وقول الراجز:

يـاقـاتـل الـلـه بـنـي الـسـعـلاة

عـمـرو بـن يـربـوع شـرار الـنـات

إلى جانب ذلك تتجلى الآلية الثالثة عندما ترد السعلاة مشبهاً به للمرأة، ولاسيما في الصفات أو العادات القبيحة، يقال: امرأة سعلاة، أو أمرأة كالسعلاة، ولذا كانت الحكاية السابقة تصل بقدرة سردية فائقة بين المرأة والسعلاة، فالمرأة يمكن أن تصبح سعلاة إذا «كانت كالسعلاة خبثاً وسلاطة، ويقال: كذلك للمرأة الصخابة البذية، . . . أو إذا كانت قبيحة الوجه»[8].

ولذا كانت المرأة في الحكاية تحارب بأنثى أخرى (السعلاة) وتكاد أن تتمكن منها لولا العودة السريعة إلى المنزل، أي العودة إلى نظام اجتماعي سائد ذلك النظام الذي يتمكن من حمايتها على الأقل مع تعليق لنتيجة الحكي.

(8) ابن منظور، لسان العرب، مادة (سعل).

أما العربي الذكر فهو قادر على إخضاع السعلاة إلى رغباته رغم أنها تحاول تخويفه؛ فعمرو بن يربوع يتزوجها وتنجب أولاداً منه «وذكر أبوزيد: أن رجلاً منهم تزوج السعلاة وإنها كانت عنده زماناً وولدت منه، حتى إذا رأت ذات ليلة برقاً على بلاد السعالي، فطارت إليهن. . . فمن هذا النتاج المشترك وهذا الخلق المركب عندهم بنو السعلاة من بني عمرو بن يربوع»[9]، ويقول آخر:

وتزوجت في الشبيبة غولاً
بغزال وصدقتي زق خمر[10]

وإن رغبت السعلاة في العيش بسلام بجوار هذا (البطل) الذي يفخر أمام (المرأة) التي يحبها بمعايشته لها فتلك غايتها ومطلبها، وهذا ما تركز عليه آليات الترويض الاجتماعي، قال عبيد بن أيوب:

وساخرة مني ولو أن عينها
رأت ما ألاقيه من الهول حبت
أبيت وسعلاة وغول بقفرة
إذا الليل وارى الجن فيه أزنت[11]

و لاعجب أن تجد الشاعر الصعلوك «تأبط شراً» يضيف السعلاة، وتصبح جارته، ولا بأس أن يراودها، وفي ذلك يقول:

(9) الجاحظ، الحيوان، ج 6، ص 197.
(10) م. ن، ج 6، ص 158.
(11) القزويني، عجائب المخلوقات، ص 315.

فـأصـبـحـت والـغـول لـي جـارة

فـيـاجـارتـي أنـت مـا أهـولا

وطـالـبـتـهـا بـضـعـهـا فـالـتـوت

بـوجـه تـغـول فـاسـتـغـولا

فـمـن كـان يـسـأل عـن جـارتـي

فـإن لـهـا بـالـلـوى مـنـزلا[12]

وإذا لم تجنح السعلاة للسلم فإنها ـ بلا شك ـ ستصطدم بسطوة وجبروت الرجل؛ فتعرض نفسها للخطر، فلن يهرب منها ولكنه يهاجمها، فهذا تأبط شراً «لقي الغول في ليلة ظلماء في موضع يقال له رحى بطان في بلاد هذيل، فأخذت عليه الطريق فلم يزل بها حتى قتلها، وبات عليها،ويقول في ذلك قصيدته المشهورة والمتداولة في كتب الأدب العربي:

فـأضـربـهـا بـلا دهـش فـخـرت

صـريـعـاً لـلـيـديـن ولـلـجـران[13]

ذلك هو العربي الذكر الذي تعامل مع السعلاة في إطار علاقات ثلاث: الزواج أو التدجين أو القتل وكل تلك العلاقات تندرج في سياق الإخضاع والترويض، ولذا كانت الثقافة العربية حريصة كل الحرص على تشكيل تلك الكائنات ضمن دائرة

(12) أبوعلي المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت: دار المعرفة، 1983م، ج 2، ص 155.
(13) للاستزادة انظر: أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج 21، ص 140.

أنثوية، وبذلك يتم إخضاعها تلقائياً من الذكر، بينما يمكن أن تمارس تلك الكائنات سطوتها على الأنثى كما في الحكاية، وإذا كانت الحكاية تتخذ مظهراً مغايراً لحكايات السعلاة والغول في التراث العربي، إلا أنها في معناها تؤسس لقالب سبق للحكي المتصل بتلك الكائنات أن حاول تأسيسه، وهي تكمل ما بدأه ذلك الحكي ولكن بصورة أشد تخفياً وأكثر دقة في التناول.

وإذا كان العربي قد حرص عل إظهار نفسه في سياق علاقات الإخضاع الثلاث السابقة (الزواج، التدجين، القتل)، فإن من المنطقي أن نجد سبباً لغيابه في الحكاية السابقة، فحضوره في الحكاية حضور سارد ذكوري فحسب، يخفي نفسه في السرد بذكاء، وتتبدى أهميته حال غيابه، والحكاية الشعبية السابقة لا تتعارض مع الحكايات الواردة في كتب الأدب العربي بل هي منطلقة منها، وهي تخفي تلك الحكايات السابقة في حيل ساردها ولعبه، ولا ضير في ذلك مادامت السعلاة تمارس لعبة الإخفاء والتحولات المستمرة، يقول الشاعر في تلونها:

فما تدوم على حال تكون بها

كما تلون في أثوابها الغول

وقد وصفت بأنها نوع من المتشيطنة تتحول إلى صورة حيوان شاذ، وإذا تحولت إلى صورة امرأة فإن رجليها تكون رجلي عير، وتتحول إلى صورة إنسان حين «تتراءى لهم في

الليالي وأوقات الخلوات، فيتوهمون أنها إنسان فيتبعونها»[14]، وفي الحكاية تتحول السعلاة إلى صورة المرأة الأخرى التي أخفاها السارد، وأقام الحكي مقامها السعلاة التي يمكن لها أن تتحول إلى امرأة أو هي امرأة من نساء الجن، وفي الآن نفسه يمكن عد المرأة التي أشرنا سابقاً إليها سعلاة، أو المرأة التي يمكن أن توصف في الثقافة العربية بالسعلاة ليس في صورتها السلبية فحسب، ولكن في صورتها الإيجابية «وهم إذا رأوا المرأة حديدة الطرف والذهن، سريعة الحركة مشوقة ممحصة قالوا سعلاة.

ومن ذلك قول الأعشى:

ورجال قتلى بجنبي أريك

ونساء كأنهن السعالى[15]

ولم يكن ذلك الوصف في كلتا الصورتين سوى هيمنة لسارد غائب جسدياً، وهو حاضر نصياً، يجيب على أسئلة الحكي المتعددة بعد نهاية مشوهة يختارها للحكاية.

السعلاة/النار

يتم بث الكائن في الحكاية السابقة بترسيخ دلالة التخفي كدلالة تنغرس في نسيج الحكاية وكوامنها، ويتنامى ذلك النسيج المتكيء على أسطرة الكائن وانتشاره كأطياف لها علاقاتها النصية

(14) المسعودي، مروج الذهب، ج 2، ص 155.
(15) الجاحظ، الحيوان، ج 6، ص ص 160 ـ 161.

المتداخلة، لتبدو تلك الدلالة ذات سطوة نصية متشظية عبر آلية ترتكز على الموروث الشفاهي والكتابي، تلك الآلية التي أقامت ـ كما أشرنا فيما سبق ـ علاقة ذات وجهين متضادين للمرأة/ السعلاة، على أساس من ذلك الوهم الذي يمكن تقريبه في صورة إيحاء طالما انغمس فيه الانسان القديم، فكل ما يحيط به من كائنات لابد أن تكون خاضعة لنفس صورته، ولذا كانت النار بما تحويه من علاقات متداخلة ومتضاربة مع تجربة الإنسان القديم صورة مكرورة له، أو موازية لصورته، موازاة أشبه بقول الشاعر العربي:

أكــل امــرىء تــحــســبــيــن امــرأً

ونــار تــأجــج بــالــلــيــل نــارا

ولا عجب أن نجد مقولة لغاستون بشلار تربط الإنسان بالنار «النار قبل أن تكون ابن الخشب، هي ابن الإنسان»[16]، فإذا كانت النار بوصفها مصدراً للحكمة والحذر متعددة الصفات، فإنها ترسخت في مخيال الانسان العربي على أساس كونها مراوغة ومتعددة الدلالات، طالما اهتزت علاقة الانسان بها من وتحولت من حال إلى حال. . . وترسخت تلك العلاقة ضمن تلك الجدلية، لكن ذلك لا يعني تجافي الانسان معها قدر تعالقه بها وانتمائها إليه، ولكن يبدو لنا من الحكاية أن النار التي ترد فيها ليست في دائرة نار الضوء الصادرة عن نار

(16) غاستون بشلار، النار في التحليل النفسي، ترجمة نهاد خياطة، بيروت: دار الأندلس، 1984 م، ص 28.

الزعامة والكرم، كما أنها ليست في إطار نار يمكن أن توصف بأنها نار طبيعية فحسب، ولكنها نار السعلاة التي تمثل ومضات قصيرة (شرر النار) لكائن ناري يتخفى في هيئة امرأة، ولا يعرف منه سوى تلك الشرارات المتقطعة والمولدة من ذلك الكائن، ونار الغول التي أشار إليها الجاحظ بقوله: «ونار أخرى، وهي النار التي تذكر الأعراب أن الغول توقدها بالليل، للعبث والتخليل، وإضلال السابلة. قال أبو المطراب عبيد بن أيوب العنبري:

لله در الغول أي رفيقة
لصاحب قفر خائف متقتر
أرنت بلحن بعد لحن وأوقدت
حوالي نيراناً تبوخ وتزهر[17]

إن المعادلة التي تشير إليها الحكاية وتتبناها كغاية هي النار كمعادل للسعلاة ولما كانت السعلاة فيما عرضنا تعادل الأنثى في صورتين سلبية وإيجابية، فإن النار حينئذ ستعادل الأنثى، وقد اقترنت بها في منحنيات عدة كإشارة بشلار «إن لذع روح النار هو عند الأنثى أكثر حساسية منه عند الرجل. . .»[18]، ومن ثم يمكن تأطيرها في دائرة مستقلة بها، إنها «كائن اجتماعي أكثر مما هي كائن طبيعي»[19].

(17) الجاحظ، الحيوان، ج 5، ص 123.
(18) بشلار، ص 29.
(19) م. ن، ص 13.

وتتساوى الأنثى مع النار في درجات متفاوتة لتكون النار أنثى، ومن تشخيصها الأنثوي قول الشاعر:

كـنـار الـحـرتـيـن لـهـــــا زفـــيـر

يـصـم مـسـامـع الـرجـل الـسـمـيـع

ولا بأس من وصفها بالأنثى في علاقاتها المختلفة[20]، فصورة النار المهتزة والقلقة أقرب إلى صورة أنثى تهتز طرباً، فيطرب الرائي لرؤيتهما، كما أن اقتران النار (نار الهوى) بالأنثى كسبب ومسبب كثيراً ما يرد في الشعر العربي، يقول المتنبي:

جـربـت مـن نـار الـهـوى مـا تـنـطـفـي

نـار الـغـضـى وتـكـل عـمـا تـحـرق

وتمثل الشرارة نقطة التحول من الأصغر إلى الأكبر أو العكس، فهي منتهى تحولات النار، تحدث قبل إشعالها وتكون سبباً وبداية لها فالنار تحدث من مستصغر الشرر، إنها تمثل بداية وخاتمة حركة دائرية «إن الشرر، بالرغم من أنه سبب صغير، يؤدي إلى نتيجة كبيرة، مثله في ذلك كمثل الجرثوم»[21]، كما تحدث بعد ذلك لتكون نهاية وموتاً لها وذلك عندما تتطاير من النار، ولنا أن نستعيد مقولة شهيرة للعرب عند حدوث خصومة أو حدث (فتش عن المرأة)، ولك أن تقول أيضاً (فتش عن الشرارة الأولى).

(20) تكاد كافة المعاجم العربية أن تجمع على وصف الأنثى وتشبيهها بالسعلاة.

(21) بشلار، ص 45.

ويبدو أن صورة السعلاة في الحكاية متصلة بالهيئة الثانية للشرار مع تعتيم لصورة النار، وكثيراً ما أدرك العرب الخطر الأكبر لتلك الشرارة الصغيرة.

ولو حاولنا استكناه ذلك الاستثمار لتوظيف النار في الحكاية لوجدناها يمكن أن تعتمد على بعدين متعالقين، وهما يمثلان دورين للشرارة في الحكاية:

1) دور التعريف

2) دور الإغواء

ويشير البعد الأول إلى النار وعلاقاتها المتداخلة والمتضاربة بالتجربة الانسانية، فالنار كائن متعدد الصفات، وحين تتخذ النار الليل خديناً لها فلا تتأسس إلا به، فإن علاقتها تلك تستعيد علاقة الأنثى بالليل التي طالما ترسخت في جذور السرد العربي.

يتجلى لنا الدور الثنائي للنار في التعريف والإغواء حيث يمكن ضبطه في علاقة الذكر بالأنثى، تلك العلاقة المنبثقة من لحظة الميلاد وعلاقة الأمومة، أو دورها المتأخر كأنثى إغواء، غير أن النار في الحكاية هي نار وميض سفلي ناتج عن احتكاك القدم بالأرض، وعلوي ناتج عن نظرات العينين، تسهم تلك النار في الكشف عن السعلاة والتعريف بها، لكن النار نفسها هي جزء من كائن يوصف بأنه ناري، وبذا يثبت السرد نارية السعلاة لا بالاعتماد المباشر على الموروث، ولكن بتحويله إلى آليات

سردية نواتها ما ألمحت إليه الثقافة، بل وجهدت في التلميح إليه، ولعل في تقسيم الجاحظ للنار إلى أنواع، ومنها نار الغول أنموذجاً بيناً لذلك.

النار/الطريق

وتشترك علامتا (النار والطريق) في الحكاية السابقة في انحناء دلالة التخفي الآنفة الذكر، لكننا هنا سنعرج على مدى تعالقهما كعلامتين متداخلتين مع الأنثى، حيث تتواصل دلالة التخفي في الحكاية خارج دائرتي الأنثى والسعلاة، لتمتد إلى الطريق.

الطريق في الحكاية والمسير في الخلف يفضي إلى التيه والضياع الذي تتوسل الحكاية إلى صياغته، وتلك الوظيفة المسندة إلى الطريق هي وظيفة مستقاة من دور السعلاة أو الغول في الحياة العربية القديمة كرمز لتكريس التيه والضلال في حالة الانسان المسافر، ويبدو هذا الدور مناطاً بالفتنة ثم الاتباع ومن ثم التضليل، وعلى ذلك نهضت آلية السرد حين بدأت الفتنة بالتمثل في صورة امرأة أولاً، فيترتب على ذلك الاتباع من أجل التضليل الذي ألغته الحكاية بوميض النار الكاشفة عن الكائن، ولنعد إلى نص المسعودي في (مروج الذهب) للاستئناس به هنا «تتراءى لهم في الليالي وأوقات الخلوات، فيتوهمون أنها إنسان فيتبعونها، فتزيلهم عن الطريق التي هم عليها، وتتيهم. وكان ذلك قد اشتهر عندهم وعرفوه فلم يكونوا يزولون عماكانوا عليه من

القصد»[22]، ومن هذا النص ندرك ذلك الاتصال الوثيق بين السعلاة والطريق الذي يتلاشى باتباع السعلاة، فتغدو السعلاة دليلاً للمسافر الضال تسير أمامه وتوجهه، يتوافق نص المسعودي مع الحكاية في أغلب آلياته ولا غرابة في ذلك، لكن الحكاية تفارق نص المسعودي حين يقول: «وكان ذلك اشتهر عندهم وعرفوه فلم يكونوا يزولون عما كانوا عليه من القصد»[23]، لقد تحققت المعرفة بأمر السعلاة فهي المساعد الأوحد للنجاة من مكيدتها، وهذا نتيجة اشتهار الأمر لديهم بعد أن ظلت مرحلة التوهم قائمة منذ زمن، فحين اعترضت الغول تأبط شراً (أخذت عليه الطريق)، أي أنها أرادت عرقلته عن قصده نتمكن منها دون مساعد، أو أنها (إذا ظفرت بإنسان ترقصه وتلعب به كما تلعب الهرة بالفأر)، وبما أنهم قد حققوا تلك المعرفة، وألغوا خطورة الكائن بسيطرتهم عليه، إلا أن الأنثى في الحكاية تبقى أسيرة هذه المرحلة مرحلة التوهم، فتتبع السعلاة وتقع في شرك حيلتها، ومن ثم توشك تلك الأنثى أن تضل الطريق، لولا استنادها في السرد على جملة من المساعدين: كالشجرة، وحجة التبول، وخلع الجبة، وقبل ذلك النار.

الطريق/الشجرة

ونلحظ في الحكاية تعالق بقية المساعدين، وهم ثلاثة:

---

(22) المسعودي، ج 2، ص 155.

(23) م. ن، الصفحة نفسها.

(الشجرة وحجة التبول والخلع للجبة)، وتوظيف ذلك في إطار البحث عن موضوع النجاة من السعلاة الذي يسعى الفاعل (الأنثى) إلى تحقيقه، وتحمل الشجرة عبء القدرة على التغييب والستر، ولعل العلاقة الضاربة بجذورها منذ القدم بين الانسان والشجرة قد كرست لمفاهيم تغييب وستر متصلة بها؛ فقد بدأت تلك العلاقة بقصة آدم وزوجه حواء، حيث التحذير من الاقتراب منها أولاً، قال تعالى «ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين»[24]، ومن ثم كان دور الشجرة في ترسيخ الستر للانسان الأول وإخفاء عورته «فأكلا منها فبدت لهما سوءاتهما وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة»[25]، ويتواصل دور الستر والإخفاء للشجرة، فقد ورد عن الرسول صلى الله عليه وسلم قوله: «لا تقوم الساعة حتى يقاتل المسلمون اليهود فيقتلهم المسلمون حتى يختبيء اليهودي من وراء الحجر والشجر، فيقول الحجر أو الشجر: يا مسلم؛ يا عبد الله هذا يهودي خلفي فتعال فاقتله إلا الغرقد فإته من شجر اليهود» رواه مسلم، إنها وظيفة ضاربة في الجذور للشجرة، وبين بداية الخليقة وخاتمتها تتنامى الشجرة ككائن حمل تلك الملامح الأسطورية والدلالات المتصلة بالستر والتغييب، ولذا لم يأت استثمار الشجرة نصياً من فراغ، بل هو تجسيد لتلك الدلالات الكامنة والمتجذرة في الثقافة العربية.

(24) سورة البقرة، آية 35.

(25) سورة طه، آية 121.

ويمثل خلع الجبة وتعليقها على الشجرة تبادلاً في أدوار التغييب في الحكاية، فبعد أن كانت الشجرة مغيبة (بكسر الياء، اسم فاعل)، أصبحت مغيبة (بفتح الياء، اسم مفعول)، وكأن ذلك التغييب نوع من الاعتراف بالجميل للشجرة، أو كأنه إبراز لرغبة السرد في الإشارة إلى عدم الاكتفاء بالطبيعي (الشجرة) أو الثقافي (الجبة) فبرزت الحاجة إلى ستر الجسد الأنثوي وحمايته بهما معاً، وتتضاعف تلك الحماية للجسد بإضافة ملمح ثقافي آخر يحتاجه الجسد الأنثوي هو (المنزل) الذي بدأت الحكاية بالخروج من بابه وانتهت إلى نفس الباب.

إن استكناه علاقات تلك الحكاية بالموروث العربي على تعدد مشاربه يثير فينا التأمل في السعلاة كظاهرة ثقافية عربية تعتمد الأبعاد العجائبية الخارقة، وتنطلق من دوائر ثقافية تصب أغلبها في محيط الأعراب، أو العوام، وقد أشار الجاحظ إلى ذلك، كما حاولنا تتبعه في كتاب (الحيوان)، الذي يعد مرجعية أساسية في تلك الإشارات النصية المتصلة بالغول والسعلاة، ويعد من أتى بعده معتمداً عليه ومتبنياً لأغلب آرائه كالمسعودي في مروج الذهب، والقزويني في عجائب المخلوقات، وأخيراً الدميري في كتابه الموسوعي (حياة الحيوان الكبرى).

ومع ذلك الترسيخ لأسطرة كائن كالسعلاة في الثقافة العربية، والتأثير المباشر لذلك على السرد إلا أن أصواتاً قد تنبع من نفس المصدر، ولها رؤية تعتمد العقل، لقد بنت تلك الأصوات تصوراً عقلانياً لظاهرة كظاهرة الغول أو السعلاة؛ كما

فعل الجاحظ الذي تناول هذا الموضوع أولاً كثقافة أعراب، أو ثقافة عوام «ومما زادهم في هذا الباب وأغراهم به، ومد لهم فيه، أنهم ليسوا يلقون بهذه الأشعار وبهذه الأخبار إلا أعرابياً مثلهم، وإلا عامياً لم يأخذ نفسه قط بتمييز ما يستوجب التكذيب والتصديق، أو الشك»[26]، وهو يعلل ذلك من جانب نفسي «وكان أبو اسحاق يقول في الذي تذكر الأعراب من عزيف الجنان وتغول الغيلان: أصل هذا الأمر وابتداؤه، أن القوم لما نزلوا بلاد الوحش عملت فيهم الوحشة، ومن انفرد وطال مقامه في البلاد والخلاء والعد عن الانس ـ استوحش.. وإذا استوحش الانسان تمثل له الشي الصغير في صورة الكبير وارتاب وتفرق ذهنه وانتفضت أخلاطه فرأى مالا يرى وسمع مالا يسمع»[27].

وللمسعودي تعليلات تتفاوت بين الارتكان إلى الجانب النفسي، أو الإشارة إلى تأثير الكواكب المباشر، ومن تلك التعليلات ـ على سبيل المثال ـ قوله في (مروج الذهب) عن الهواتف والجان: «وقد تنازع الناس في الهواتف والجان فذكر فريق منهم أن ماتذكره العرب وتنبيء به من ذلك إنما يعرض لها من قبيل التوحد في القفار والتفرد في الأودية والسلوك في المهامه والمروارة الموحشة؛ لأن الإنسان إذا صار في مثل هذه الأماكن

(26) الجاحظ، الحيوان، ج 6، ص 251.

(27) م. ن، ج 6، ص 250.

وتوحد تفكر، وإذا هو تفكر وجل وجبن، وإذا هو جبن داخلته الظنون الكاذبة والأوهام المؤذية والسوداوية الفاسدة، فصورت له الأصوات، ومثلت له الأشخاص، وأوهمته المحال»[28].

(28) المسعودي، ج 2، ص 160.

الخاتمـة

حرص هذا الكتاب على تقديم قراءات تأويلية لمجموع حكايات راوحت بين ثلاث مناطق رئيسة في التراث العربي، وتتمثل في: حكايات الأمثال العربية، إذ تناولنا حكايات أمثال لها حضورها الفاعل في ثقافتنا قديماً وحديثاً، ولتلك الأمثال حكايات تتبعها وتقود دلالاتها بصورة محدودة، أما المنطقة الثانية فهي حكايات لشعراء مختلفين عن القائمة المتوفرة لدينا، ويتجلى اختلافهم في السلوك الاجتماعي كما يتجلى لدى الشاعر الشنفرى، واختلاف في اللون كما يبرز لدى سحيم عبد بني الحسحاس، واختلاف في المبالغة في العاطفة كما يظهر لدى مجنون ليلى، إنهم شعراء لهم انفرادهم المتميز ويجمعهم جميعاً تطرفهم الشعري المغرق والمنتج لحكايات استحقت أن تكون مادة للتأويل، أما المنطقة الثالثة التي خضعت للتأويل النقدي المكثف فقد كانت الحكايات الشعبية.

تجلت أهمية هذا النوع من الحكايات في ملامح كثيرة منها: اشتمال هذه الحكايات على كثير من الرموز الإشارية الثرية، التي تدفع بالنصوص في إطار تلق مناسب يتجاوز النصوص التابعة إلى

سياقاتها الحكائية وانعكاس ذلك في التأثير على تلقينا الأولي لها الذي سعينا جادين إلى الخروج من إطاره إلى إطارات أوسع وأشمل وربما كانت أكثر دقة.

ومن المهم العودة إلى ما اقترحناه في مقدمة هذا الكتاب عن دور الحكاية في الإفصاح عن مكونات لاواعية في حياة الشعوب، ولا يمكننا إنكار ما لوجهها المتلألئ، الذي يغري وسيظل مغرياً للمتلقي ببناء محاولات جادة تسعى إلى استنطاقها وإلقاء الضوء عليها، حين يؤدي ذلك إلى الكشف عن مستوياتها الدلالية العميقة التي توشك أن تكون مخبوءة في ثنايا الحكي، فتبدو الحكاية كنزاً لا يرمي الوصول إليه إلا القليل.

ولذلك كانت محاولتنا أن نتبنى الإفصاح عن تأويلات ممكنة لذلك النص الحكائي، ساعين إلى البحث عن شعريته عبر توظيف مفاهيم نقدية حديثة أسهمت في أن تركز على إشكالات التعامل النقدي مع النصوص الحكائية، ومن تلك المفاهيم مفهوم التناصية وهو المفهوم المتشعب الذي أدى بفعالية دور الإسهام في محاولات الكشف بطريقة علمية، هدفت إلى تجاوز القراءات التقليدية للحكاية، والسماح للمتلقي بالتفاعل معها، عبر إنتاج عدد من القراءات التي تمكن من إثراء النص في إطار اعتماد النص ومتلقيه على هدم وإعادة بناء النصوص السابقة والمعاصرة، وتسهم هذه الآلية في إنتاج المعنى بحرية دلالية أكثر، كما يمنح التأويل النقدي للحكاية الإحساس بإعادة إنتاج المعنى الذي لا يفترض خلوه من أصالته في الحاضر.

إن المسافة الزمنية التي تفصلنا عن الماضي ليست فاصلاً زمنياً ميتاً بل يمكن النظر إلى تلك المسافة بوصفها تحويلاً إبداعياً للنص المؤول ومن ثم المعنى، لذلك فإن من ميزات هذا النوع من الدرس النقدي إيجاد هذه القراءات ذلك الملمح النقدي المهم الذي يتصل بتوضعنا في إطار الموروث بصفة عامة، فالتراث كما يراه محمود درويش هو «ما نورثه لا ما نرثه»، ومن ثم فإن هذه القراءات هي إعادة إنتاج لتلك الحكايات الضاربة في العتاقة لإدراجها واستثمارها في الثقافة المعاصرة.

قائمة المراجع

المراجع العربية والمترجمة:

الأبشيهي، أبو الفتح. المستطرف في كل فن مستظرف، بيروت: دار الفكر، ١٩٩٥م.

ابن الأثير، الجزري. النهاية في غريب الحديث والأثر، تحقيق طاهر أحمد الزاوي ومحمود محمد الطناحي، بيروت: دار الفكر، ١٩٩١م.

ابن الأثير، عزالدين. الكامل في التاريخ، بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت.

ابن الجوزي، عبدالرحمن. ذم الهوى، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٣م.

ابن خلكان، أحمد. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٨م.

ابن رشيق، الحسن. العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد قرقزان، بيروت: دار المعرفة، ط١، ١٩٨٨م.

ابن فارس، الرازي. معجم المقاييس في اللغة، تحقيق شهاب الدين عمرو، بيروت: دار الفكر، ١٩٩٤م.

ابن قيم الجوزية، محمد بن أبي بكر. روضة المحبين ونزهة المشتاقين، تحقيق ودراسة السيد الجميلي، بيروت: دار الكتاب العربي، ط٥، ١٩٩٦م.

ابن كثير، إسماعيل. البداية والنهاية، بيروت: مكتبة المعارف، ١٩٩٠م.

ابن منظور، محمد. لسان العرب، بيروت: دار صادر، ١٩٩٠م.

الأصفهاني، أبو الفرج. الأغاني، بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر، ١٩٨٦م.

الأصفهاني، أبونعيم. حلية الأولياء، بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٩٥م.

الأنطاكي، داوود. تزيين الأسواق في أخبار العشاق، بيروت: دار الهلال، ط٣، ١٩٩٠م.

إيكو، أمبرتو. اسم الوردة، ترجمة أحمد الصمعي، تونس: دار التركي للنشر، ١٩٩١م.

باعشن، لمياء. التبات والنبات: حكايات شعبية من مدينة جدة، ١٤١٦هـ.

بروكلمان، كارل. تاريخ الأدب العربي، نقل السيد يعقوب ورمضان عبد التواب، دار المعارف بمصر، ١٩٧٩م.

بشلار، غاستون. النار في التحليل النفسي، ترجمة نهاد خياطة، بيروت: دار الأندلس، ١٩٨٤م.

بلا، شارل. تاريخ اللغة والآداب العربية، تعريب وفيق وناس وصالح حيزم والطيب العشاش، دار الغرب الإسلامي، ط١، ١٩٩٧م.

تودوروف، تزفيتان. مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٤م.

الثعالبي، أبومنصور. ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٦٥م.

الجاحظ، أبو عثمان. الحيوان، بيروت: دار الجيل، ١٩٩٢م.

. . . . البيان والتبيين، تحقيق عبدالسام هارون، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٩٨م.

الحموي، ياقوت. معجم البلدان، بيروت: دار صادر، ١٩٩٥م.

خليف، يوسف. ديوان الصعاليك، شرح يوسف شكري فرحات، بيروت: دار الجيل، ١٩٩٢م.

خليل، أحمد خليل. معجم الرموز، بيروت: دار الفكر اللبناني، ط١، ١٩٩٥م.

الدميري، كمال الدين. حياة الحيوان الكبرى، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٣م

الذهبي، شمس الدين. العبر في خبر من غبر، الكويت: مطبعة حكومة الكويت، ١٩٤٨م.

الزبيدي، مرتضى. تاج العروس من جواهر القاموس، بيروت: دار الفكر، ١٩٩٤م.

الزمخشري، أبوالقاسم. المستقصى في أمثال العرب، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٧٧م.

سحيم، عبد بني الحسحاس. ديوان سحيم، تحقيق عبدالعزيز الميمني، القاهرة: دار الكتب، ١٩٥٠م.

السواح، فراس. ملحمة جلجامش، دمشق: دار علاء الدين، ١٩٩٦م.

صدقة، جان. معجم الأعداد، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٩٤م.

ضيف، شوقي. العصر الجاهلي، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٦م.

.... التطور والتجديد في الشعر الأموي، القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٥٩م.

الطبري، محمد بن جرير. تاريخ الأمم والملوك، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٠٧هـ.

العطار، فريد الدين. منطق الطير، ترجمة بديع محمد جمعة، القاهرة: المكتب المصري للمطبوعات، د.ت.

الغانمي، سعيد. الكنز والتأويل، بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤م.

الفيروزآبادي، محمد بن يعقوب. القاموس المحيط، ضبط وتوثيق يوسف الشيخ محمد البقاعي، بيروت: دار الفكر، ١٩٩٥م.

القزويني، زكريا. عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، بيروت: دار الشرق العربي، د.ت.

كليطيو، عبد الفتاح. الأدب والغرابة، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨٢م.

لبيب، الطاهر. سوسيولوجيا الغزل العذري، ترجمة مصطفى المسناوي، الدار البيضاء: عيون المقالات، ١٩٨٧م.

المسعودي، أبوعلي. مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت: دار المعرفة، ١٩٨٣م.

النيسابوري، أبو الفضل. مجمع الأمثال، بيروت: دار المعرفة، ١٩٨٦م.

النيسابوري، الحسن. عقلاء المجانين، بيروت: دار الفكر اللبناني، ط١، ١٩٩٠ م.

المراجع الأجنبية:

Kristeva, Julia. Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art, tran. Thomas Gara,Alice Jardine, and Leon S. Roudies, Columbia University Press, 1980.

Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: a Structural Approach to a Literary Genre*, Trans. Richard Howard and Robert Scholes, Ithaca: Cornell University Press, 1975.